

UNIVERSITÉ DE GENÈVE
FACULTÉ DES LETTRES

GEORGE MOORE
ET LA
FRANCE

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE GENÈVE
POUR L'OBTENTION DU GRADE DE DOCTEUR ÈS LETTRES

PAR

GEORGES-PAUL COLLET

THÈSE N° 159

LIBRAIRIE E. DROZ

8, RUE VERDAINE
GENÈVE

1957

GEORGE MOORE
ET LA
FRANCE

UNIVERSITÉ DE GENÈVE
FACULTÉ DES LETTRES

GEORGE MOORE

ET LA

FRANCE

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE GENÈVE
POUR L'OBTENTION DU GRADE DE DOCTEUR ÈS LETTRES

PAR

GEORGES-PAUL COLLET

THÈSE N° 159



LIBRAIRIE E. DROZ

8, RUE VERDAINE
GENÈVE

1957

La Faculté des Lettres, sur le préavis d'une commission composée de MM. les Professeurs M. RAYMOND et H. W. HÄUSERMANN et de M. A. J. FARMER, Professeur à la Sorbonne, autorise l'impression de la thèse présentée par Monsieur Georges-Paul COLLET, intitulée « *George Moore et la France* », sans exprimer d'opinion sur les propositions qui y sont énoncées.

Genève, le 26 avril 1957.

Le Doyen :
Paul COLLART.

Thèse N° 159.

A ma Femme.

AVANT-PROPOS

*Ce travail n'aurait pu s'édifier sans le précieux concours d'un grand nombre de personnes, proches et lointaines, qu'il nous est malheureusement impossible de toutes nommer ici. Nous tenons, cependant, à dire à M. Joseph Hone, l'auteur d'une Vie de George Moore, combien nous avons été sensible à la cordialité de son accueil à Dublin, et à la confiance qu'il nous a témoignée en nous donnant accès à l'abondante documentation moorienne réunie au lendemain de la mort de l'écrivain. Nos remerciements vont aussi à M. Gérard Bauër, Secrétaire de l'Académie Goncourt ; à M. le Conservateur en Chef de la Bibliothèque nationale ; à M. R. J. Hayes, Directeur de la National Library of Ireland ; à M. C. D. Medley, l'exécuteur testamentaire de Moore ; à M. P. T. R. Gillett, qui ont bien voulu nous autoriser à publier des inédits. Mme Louis Gillet, Mme Edouard Dujardin, Mme Edmond Jaloux, M. et Mme G. Casadavan, M. G. Mévil-Blanche nous ont aimablement communiqué des lettres en leur possession. Nous leur présentons l'hommage de notre respectueuse gratitude. Nous avons contracté une dette de reconnaissance envers MM. Firmin Roz, Membre de l'Institut ; Georges Jean-Aubry, l'excellent traducteur de *Memoirs of my Dead Life* ; Pierre Lambert, Secrétaire de la Société J.-K. Huysmans ; François Fosca, le premier biographe des Goncourt ; Jacques Chenevière, notre introducteur auprès de Mme Jaloux, Richard Morris, qui a entrepris pour nous de fastidieuses recherches à la Bibliothèque du British Museum ; Miss Nancy Cunard, dont la connaissance parfaite de George Moore nous a été du plus grand prix. Merci surtout à notre ami M. Jean-Jacques Majal pour la maîtrise et l'inlassable attention avec lesquelles il a revu notre manuscrit.*

Nous avons eu le rare privilège de travailler sous la direction de maîtres éminents : MM. Marcel Raymond, H.-W. Häusermann, Professeurs à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève, et M. Albert J. Farmer, Professeur à la Sorbonne. Leur haute compétence nous a permis de mener à chef cette étude. Nous leur sommes infiniment redevable.

Enfin, nous savons gré à la « Commission de Recherche » de l'Université de Genève de nous avoir fait l'insigne honneur de nous accorder un généreux subside pour l'impression de cet ouvrage.

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

LES PREMIÈRES ANNÉES DE G. MOORE

George Moore est né le 24 février 1852 à Moore Hall, au bord du lac Carra, dans une des régions les plus reculées de l'Irlande. Du sommet d'une colline boisée, la spacieuse maison de style George, qui sera incendiée pendant la Révolution de 1923, domine un lac allongé, sinueux et gris. A perte de vue, des pierrailles, des pâturages, où naissent les rêves étranges. Dans ce pays mystérieux, les vieilles légendes ont aiguisé le sens du merveilleux et accusé la pente de la nostalgie.

Moore n'oublia jamais son île natale. Enfant, il aimait à promener ses songes le long des grèves, déjà hanté par les mythes de ses ancêtres. Vieillard, aux approches de la mort, c'est dans cette même contrée, douce et sauvage, que son esprit trouva le repos. Voici la description qu'il nous donne du lac Carra dans « Resurgam », l'admirable chapitre qui termine *Mémoires de ma vie morte* :

Le lac s'avance vers la terre et forme dans le bois une baie charmante : sur une langue de sable, quelques pins ont pris racine ; ils y vivent tant bien que mal en dépit de rudes sautes de vent durant l'hiver. Le long de la rive, des roseaux morts, sur trois pieds de profondeur, stagnent parmi les joncs ; la main de l'homme ne les aurait pas disposés là avec plus de régularité. Il y a aussi un vieux chemin de halage où les aubépines poussent par-dessus un mur effondré. Sur le penchant de la colline, d'un côté, des hêtres superbes et des buissons de houx ; de l'autre, des étendues de gazon avec de grands cytises dont les branches chargées de baies répandent leur ombre et de vagues senteurs. Cela faisait l'admiration de mon enfance. Un chemin mène à travers le bois. Sous un pin rugueux, on avait installé un siège, une pierre grossièrement taillée portée par deux pierres debout. Pour une inexplicable raison, il me suggéra toujours, même lorsque j'étais enfant, l'image d'un siège de pèlerin.¹

Quant à la famille Moore, si l'on n'est pas certain que ses origines remontent à Sir Thomas Moore, Lord Chancelier de Henry VIII, ainsi que le prétendait l'écrivain, elle est sans doute de vieille souche. Il semble que le petit George se soit senti particulièrement proche de son grand-père paternel, auteur ignoré d'un *Traité sur l'art de raisonner* et d'une *Histoire de la Révolution française* qui ne furent jamais publiés. A Moore Hall, l'enfant aimait à regarder longuement le portrait de

¹ Paris, Bernard Grasset, 1928, pp. 271-2. (texte modifié.)

l'ancêtre qui occupait une place d'honneur dans la salle à manger de ses parents. Il était frappé par la destinée de cet homme qui avait en vain légué cinq cents livres sterling à ses héritiers pour la publication de son ouvrage historique.

George Henry Moore, le père de George, était allé en Orient après avoir quitté Cambridge sans diplôme. Il racontait volontiers ses voyages à son fils aîné qui ne se lassait pas de l'écouter. (La préface de *Solitude du Kérith* — édition de 1921 — nous apprend que les récits paternels sont à l'origine du livre.) De tout temps passionné pour les courses de chevaux, il possédait à Moore Hall de magnifiques écuries dans lesquelles l'enfant passait de longues heures, mêlé aux grooms et aux chevaux. George eut très tôt son poney et, pendant longtemps, sa plus haute ambition fut de gagner la célèbre course d'Aintree. Il utilisa avec bonheur sa connaissance du monde des courses dans *Esther Waters*, le seul de ses romans, peut-être, qui ait connu un vif succès de librairie.

Mrs. Moore, pour qui le petit garçon éprouvait une profonde affection, était une femme distinguée et pieuse. Elle appartenait à une excellente famille catholique, alors que les Moore étaient d'anciens protestants convertis au catholicisme depuis quelques générations seulement.

Le moment arriva où il fallut s'occuper sérieusement de l'éducation de George. Ses parents l'envoyèrent alors comme interne à l'école d'Oscott, près de Birmingham. Il n'avait pas dix ans. Années sombres que celles qu'il passa dans cet internat catholique, dont tous les maîtres étaient des prêtres et où la discipline était aussi dure que la nourriture insuffisante. Il évoquera plus tard dans *Salve* le pénible souvenir d'Oscott :

Imaginez un enfant de neuf ans, se levant à six heures et demie, s'habillant seul, et qui était battu s'il ne descendait pas à temps pour la messe. Il ne régnait là ni « matron », ² ni bonté, ni pitié et personne, autant que je puisse m'en souvenir, ne tenait compte du fait que je n'étais qu'un bébé. Lorsque mes parents vinrent me voir, ils trouvèrent l'enfant audacieux qu'ils avaient laissé à Oscott transformé en un petit couard terrifié et en pleurs, qui les suppliait de le reprendre à la maison. A cette époque-là, on traitait les enfants sans pitié et je demeurai à Oscott jusqu'à ce que ma santé ne fût plus en mesure de supporter le froid, la faim et le fouet. (...) Mentalement et physiquement, cet endroit me fut odieux (...). Je ne pouvais respirer dans le catholicisme. ³

C'est à Oscott que Moore conçut cette haine du catholicisme qui éclate en plus d'un endroit dans son œuvre et qui lui a valu tant d'ennemis, à Dublin en particulier, où précisément il se convertira, plus tard, au protestantisme. Relevons ici — nous sommes reconnaissant envers M. Charles Morgan qui a bien voulu nous écrire à ce sujet — que si Moore a toujours voué un intérêt très vif aux choses de la reli-

² Gouvernante-économe dans les écoles anglaises.

³ *Salve*, London, Heinemann, 1947, p. 228.

gion, l'anticléricalisme n'en constitue pas moins un des pivots de son œuvre.

Si Moore fut un fort mauvais élève à Oscott, il n'y perdit, cependant, pas tout à fait son temps. Alors que ses maîtres s'efforçaient en vain de l'initier au latin et aux mathématiques, George lisait en cachette, et avec quelle avidité, les poètes anglais, Shelley surtout :

Shelley devint ma « divinité de cœur ». Pourquoi aimais-je Shelley ? (...) Shelley ! ô ce nom de cristal, et sa poésie qui est cristalline aussi ! (...) J'apportais mes poètes à l'école parce que cela me faisait plaisir de lire *La Reine Mab* et *Caïn* au milieu des prêtres et de l'ignorance (sic) d'un odieux collège catholique. Là, mes poètes me sauvaient de la sauvagerie intellectuelle ; car, à cette époque, j'étais incapable de rien apprendre. Quelle paresse déterminée et incorrigible ! J'avais l'habitude de paraître m'absorber dans la lecture d'un livre, et, me tenant la tête entre les mains, de laisser mes pensées vaguer au sein de jeunes rêves. Je ne pouvais apprendre ni le latin, ni le grec, ni le français, ni l'histoire, ni les exercices de composition anglaise, à moins, toutefois, que ma curiosité et mon intérêt ne fussent excités ; alors, je faisais de rapides progrès... Ne pas pouvoir et ne pas vouloir étaient, dans mon cas, deux choses curieusement unies ; et, de ce côté, je n'ai jamais été capable de corriger mon tempérament naturel. Je suis toujours resté impuissant à rien faire, à moins d'être poussé par un violent désir.⁴

C'est ainsi que malade, rebelle à l'étude aussi bien qu'à la discipline rigoureuse imposée aux élèves, Moore quitta Oscott à l'âge de quinze ans, sans avoir obtenu le moindre diplôme. Cet échec marqua la fin de son éducation scolaire. En effet, il n'alla ni à Oxford, ni à Cambridge. Et son antipathie tenace à l'égard des pédagogues et des professeurs ne contribua certes pas à le faire aimer de ses compatriotes ! De retour à Moore Hall, il eut, pendant un peu plus d'une année, pour compagnons d'élection les garçons d'écurie et les jockeys de son père. Il se remit avec ardeur à l'équitation et songea même à en faire sa profession. Il fallut toute l'autorité de ses parents pour l'en dissuader. Probablement aurait-il poursuivi cette existence pendant encore quelques années, si, au début de 1869, un événement important n'était survenu, qui modifia complètement les conditions de vie de la famille : l'élection de George Henry Moore au parlement. Mrs. Moore comprit qu'elle devait émigrer à Londres avec ses enfants. Ainsi se clôt un chapitre important de la biographie de George Moore. Désormais, il ne séjournera plus que brièvement dans le manoir familial.

Après un bref stage dans une académie militaire où son père l'avait envoyé dans l'espoir, ô ironie ! de faire de lui un soldat, George ne tarda pas à fréquenter les ateliers de peinture de Londres. Il y rencontra un certain Jim Brown, qui était un ami de la famille, et dont une toile garnissait une paroi de Moore Hall. Brown persuada aisément son jeune ami d'aller à Paris s'il désirait vraiment apprendre la peinture.

⁴ *Confessions d'un jeune Anglais*, Paris, Savine, 1889, p. 3.

C'est alors que survint la mort subite du père (1870). Il ne semble pas que cet événement ait profondément affecté le fils aîné. Un vif sentiment de libération émoussait son chagrin.

La mort de mon père me délivrait, et je m'élançai, comme une branche retenue à la terre, vers la lumière. Sa mort me donnait le pouvoir de me créer moi-même, c'est-à-dire de créer un moi complet et absolu, au lieu du moi embryonnaire qu'avait produit le home.⁵

Ces lignes ne sont-elles pas étonnamment révélatrices de ce besoin d'échapper à toute contrainte, de cette impérieuse volonté de vivre que Moore n'a cessé de manifester à la surprise, parfois même au scandale, de ses amis ?

Or, en 1870, George Moore voulait être peintre. Il avait hérité d'une rente qui lui permettait d'envisager un séjour prolongé à Paris. Toutefois, il lui fallait attendre sa majorité — trois ans encore — pour mettre son projet à exécution.

⁵ *Confessions d'un jeune Anglais*, édition citée, p. 10.

CHAPITRE II

GEORGE MOORE A PARIS (1873-1880)

Moore arriva donc à Paris avec l'idée bien arrêtée de faire une carrière de peintre. Il débarqua à la gare du Nord, flanqué de son valet irlandais, le 13 mars 1873, vers six heures et demie du matin. Première désillusion : il cherchait les boulevards, les Champs-Élysées, il ne trouvait qu'une ville « hagarde », « des maisons pâles, boueuses et jaunes ». La grisaille et la mélancolie de ce Paris matinal l'oppressaient. S'était-il trompé ? Où étaient la couleur et la gaieté de la capitale qu'on lui avait tant vantées ? Les quelques mots de français qu'il connaissait ne lui suffirent pas pour se faire comprendre du portier de « l'hôtel du Quai Voltaire » où il descendit avec son domestique. On alla chercher la propriétaire qui parlait l'anglais et Moore obtint trois chambres dans cet hôtel de famille démodé, où Richard Wagner avait écrit le livret des « *Meistersinger* ».

Comme prévu, George Moore entra aux Beaux-Arts, dans l'atelier de Cabanel pour qui il éprouvait, alors, une vive admiration. Le maître était exigeant, le travail commençait de bonne heure. Aussi le rapin, qui tenait à ses aises, renonça-t-il bientôt, un peu honteux de sa faiblesse. Première expérience, premier échec !

Peu après avoir quitté Cabanel, Moore émigra à l'Hôtel de Russie, démoli depuis lors, qui se trouvait à l'angle de la rue Drouot et du boulevard des Italiens. Parmi les habitués de la table d'hôte de ce modeste établissement, il remarqua vite « un petit homme gras et sans cou, avec une grande tête chauve bordée de cheveux au-dessous des oreilles ». C'était Bernard Lopez, le futur Duval des *Confessions*, auteur dramatique qui avait été le collaborateur de Scribe, de Gautier et d'Alexandre Dumas père entre autres. Ce Lopez, bien que dépourvu d'originalité, exerça une certaine influence sur le Moore des années parisiennes qui l'amusait par sa candeur de gros poupon et sa curiosité sans vergogne. Et puis Moore, qui n'était pas sans argent et qui avait flairé les services que son nouvel ami pourrait lui rendre, déliait généreusement les cordons de sa bourse. Il l'entraînait au café, lui payait à boire et le faisait parler. Nous découvrons, ici, un des aspects essentiels de la nature intime de George Moore : un instinct très sûr le poussait à tirer le maximum de ceux qu'il rencontrait sur sa route. Assez ladre à l'ordinaire et toujours attentif à sa sécurité personnelle, il était capable de libéralités étonnantes lorsqu'il discernait, chez autrui, quelque disposition à se laisser dépouiller intellectuellement ! Donc, si Moore plaisait à Lopez,

Lopez, de son côté, intéressait Moore prodigieusement. Il lui narrait mille anecdotes sur la vie littéraire de l'époque, l'introduisant ainsi dans un milieu dont il ignorait tout. « Comme je me délectais de ces conversations ! »

S'il avait quitté les Beaux-Arts, Moore n'avait pas renoncé à la peinture. Pendant quatre semaines, il erra dans Paris, s'attardant devant les photographies des Salons. « Ebahi par l'art conventionnel de Jules Lefèvre », ou, plutôt, attiré par les attitudes lascives de ses modèles, il l'accepta « entièrement et sans condition ». Mais il dut insister, lui, pour se faire accepter par le maître et obtenir, enfin, l'adresse d'un atelier « perché » dans le passage des Panoramas où se donnaient les leçons. C'était l'Atelier Jullian, fondé en 1868. Ce Jullian, nous apprend Moore dans *Impressions et Opinions*, avait été berger dans le Sud de la France avant d'étudier aux Beaux-Arts. Il avait exposé au « Salon des Refusés » un *Rolla* qui voisinait avec le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet et la *Femme en blanc* de Whistler. Les toiles de Manet et de Whistler ne provoquèrent, comme celle de Jullian, que les rires d'un public et d'une presse incapables alors — si nous en croyons Moore — de distinguer deux authentiques chefs-d'œuvre d'une « croûte » dépourvue d'originalité. Lorsque Moore fit sa connaissance, Jullian était un gros homme dans la trentaine avec un tronc d'hercule, de petites jambes légèrement arquées, des bras courts et puissants. Méridional à la nature sensuelle et rusée, il n'était pas dépourvu de séduction. Il conquit Moore qui l'adopta, comme il avait adopté Lopez quelques semaines auparavant. Notre auteur resta près de cinq ans dans l'atelier qu'il décrit ainsi :

C'était une grande pièce d'environ 35 pieds de long sur 20 de large. Une petite partie de cet espace était séparée du studio par une cloison de bois. C'était là que les visiteurs entraient et que Jullian tenait ses comptes. La classe se composait de sept jeunes filles, — quatre Américaines et trois Anglaises —, d'une Chilienne sans âge et de deux actrices à la retraite à qui l'exemple de Sarah avait inspiré des ambitions artistiques. Nous commencions le travail à neuf heures pour ne le terminer qu'à la fin de l'après-midi, avec une seule pause pour le déjeuner. Le modèle, tantôt un homme, tantôt une femme, ne disposait pas d'un vestiaire, ce qui l'obligeait à se dévêtir devant les étudiants. Lorsqu'un nouveau modèle se présentait au cours d'une leçon pour offrir ses services, on lui demandait de se déshabiller, puis de poser à côté de celui d'après lequel nous travaillions. C'était le monde à l'envers... Aucune concession n'était faite à la décence.¹

Jullian conduisait souvent ses élèves à Meudon où, après quelques heures de peinture, il les emmenait dîner dans une auberge au bord de la Seine. Là, il aimait à leur raconter ses années d'apprentissage à Paris, ses premières lectures, Balzac, surtout, dont il parlait avec éloquence. Événement important, car l'auteur du *Père Goriot* allait exercer une attraction et une influence considérables sur notre jeune Irlandais.

¹ Extrait d'un article paru dans la revue londonienne *The Hawk*, le 24 décembre 1889, sous le titre *From the naked model*.

Nous fûmes amis tout de suite, lui se servant consciemment de moi, moi me servant inconsciemment de lui. Mes 40 francs par mois lui tombaient du ciel, et mes invitations à dîner et au théâtre n'étaient pas à dédaigner... Je sentais que ce rusé et habile homme m'était nécessaire.²

Les récits de Lopez et de Jullian présentaient pour Moore l'attrait de la nouveauté. Son pouvoir d'émerveillement était intact. Son cerveau et sa sensibilité, vierges de toute empreinte, ressemblaient, comme il l'écrira, au morceau de cire prêt à se laisser modeler. L'école n'ayant pas eu le temps de le gâter — il l'avait quittée si tôt ! —, il se trouvait tout naturellement en état de disponibilité. Il ne savait rien, ou si peu de choses ! Il était arrivé à Paris toutes antennes dehors, attentif à tout capter, quitte à faire un tri par la suite.

C'est dans l'atelier de Jullian que Moore rencontra le Marshall de ses ouvrages autobiographiques, de son vrai nom Lewis Weldon Hawkins. Ce jeune dandy, né à Stuttgart, élevé à Bruxelles et naturalisé français, le subjuguait par le raffinement de ses manières et les dons multiples que la nature semblait lui avoir prodigués. Hawkins fut pendant deux ans environ son ami intime, le modèle qu'il essaya d'imiter. C'est en sa compagnie qu'il découvrit vraiment Paris, surtout le Paris nocturne des cafés qui lui fournit matière à quantité d'observations psychologiques. Tantôt seuls, tantôt accompagnés de filles ou de demi-mondaines, nos deux Don Juan firent le tour des bals masqués. Mais Moore ne se sentait pas à l'unisson de ces hommes et de ces femmes dont Hawkins, lui, partageait les plaisirs sans aucune réticence. S'interrogeant quelques années plus tard sur ce qui le séparait de son ami, il se demandait pourquoi il ne pouvait pas alors, « vivre sans une conscience de vivre toujours en éveil », pourquoi il lui était impossible d'aimer simplement, de cueillir les plaisirs que l'existence lui offrait sans qu'aussitôt son sens critique n'intervînt. Plus il pénétrait dans l'intimité de Hawkins, plus il s'étonnait des contradictions qu'il y croyait déceler, et il cherchait à les soumettre à un principe commun. Hawkins lui servait d'objet d'étude. Nous verrons plus loin que plusieurs personnages de ses premiers romans présentent des ressemblances frappantes avec ce séduisant garçon. A un certain moment, rentré à Paris après quelques mois d'absence, il ressemblait tant à son modèle que Jullian, de loin, le prit pour lui. Mais cette imitation se bornait aux gestes extérieurs. Moore avait déjà conscience de son originalité. Il se savait supérieur à Hawkins dont il n'avait besoin que pour affirmer sa personnalité, pour dégager son « moi ».

Hawkins n'avait pas, comme Moore, le sens de l'économie. Il fut bientôt contraint de prendre un modeste emploi dans une fabrique de porcelaine, ce qui mettait fin à son activité de peintre. Emu par cette infortune, Jullian suggéra à Moore de quitter l'Hôtel de Russie et de louer un petit appartement où le studio de Hawkins pourrait être installé. C'est ainsi que Moore loua trois pièces au numéro 27 du Passage des Pano-

² *Confessions d'un jeune Anglais*, éd. citée, p. 19.

ramas, à deux pas de l'atelier de Jullian. Nous sommes à la fin de 1875. Les fenêtres s'ouvraient sur le « toit vitré » du Passage qui répandait une lumière tamisée. C'est là que Moore se remit à l'ouvrage, à raison de dix heures par jour. Il voulait réussir, il croyait encore à sa vocation de peintre. Il comparait ses esquisses à celles de Hawkins qui travaillait plus vite... et mieux que lui. En son for intérieur, il restait persuadé que ses toiles témoignaient d'une originalité qui manquait à celles de son ami. Mais il devait bien reconnaître qu'il ne possédait pas la force initiale « sans laquelle », prétendait-il avec raison, « tout le reste n'est rien ». Il lutta neuf mois, puis, épuisé, convaincu de l'inutilité de ses efforts, il résolut de déposer à jamais le pinceau et le fusain.

C'est à ce moment-là de son existence que Moore toucha le fond de la détresse morale. Comment allait-il surmonter cet échec ? Comment allait-il vaincre l'adversité ? Il quitta Paris, passa trois mois à Boulogne, dont l'atmosphère très gaie le réconforta.

A son retour dans la capitale, il était prêt à faire peau neuve. Il se lança dans la littérature avec d'autant plus d'ardeur que la première partie de son séjour s'était achevée sur une défaite. Sous le coup de ses lectures des *Fleurs du mal*, il crut trouver son chemin de Damas dans la poésie. En outre, à l'exemple de Flaubert et de tant d'autres romanciers, il céda à la tentation du théâtre. Hélas ! la nouvelle voie n'était pas encore la bonne. Il ne réussit dans aucun des deux genres. Mais n'anticipons pas.

Moore et Hawkins, — ils s'étaient brouillés puis réconciliés —, allèrent se loger au numéro sept de la Tour des Dames. L'appartement donnait sur un bout de jardin ; en face, les belles demeures bourgeoises de la rue La Rochefoucauld. Degas, Fromentin et les Halévy devenaient leurs voisins. Devançant Des Esseintes, Hawkins entreprit de conférer à leur nouvelle demeure un cachet particulier. Il fit tapisser les murs d'une étoffe rouge cardinal dont les reflets venaient frapper un faune de terre cuite au visage grimaçant. Il plaça une statue d'Apollon et un buste de Shelley à côté de l'autel d'un temple bouddhiste, orna les chambres à coucher d'encensoirs, de grands chandeliers d'église et de palmiers. On acheta un chat persan et un python à qui chaque mois on sacrifiait un cochon d'Inde de choix. Hawkins disposa toutes sortes de fleurs rares qui veillaient sur leur sommeil. C'est dans ce décor exotique que Moore fourbit ses armes en vue d'un nouveau combat.

Pour échapper à l'ambiance de l'atelier Jullian où il ne se sentait plus à son aise, — probablement parce qu'il ne pouvait pas briller comme il l'aurait aimé —, Moore parvint à entrer, grâce à des relations de famille, dans le cercle d'Alphonse de Rothschild. Nous trouvons dans ses lettres à sa mère, dont Joseph Hone a transcrit les plus importantes,³ des descriptions de bals masqués chez la princesse Ratazzi. Les noms de la princesse Mathilde et de la duchesse de la Trémoille y sont mentionnés

³ Joseph Hone, *The Life of George Moore*, London, Victor Gollancz LTD, 1936.

entre beaucoup d'autres. Notre jeune Irlandais se vante d'être devenu complètement parisien et d'être reçu dans le monde le plus équivoque, la haute société du Second Empire. Les milieux de la finance, de la politique et des lettres n'ont bientôt plus de secrets pour lui. Il est perméable à toutes les sensations, mais s'abandonne à peu d'entre elles, tant il excelle déjà à rejeter tout ce qui lui paraît inutile. Le George Moore des années parisiennes se peint avec complaisance comme un être efféminé, maladif et pervers. « Presque tout ce qui est pervers me fascine. »⁴ Mais ne soyons pas dupes, et sachons discerner la réalité des apparences ! Moore butine les matériaux nécessaires à son œuvre. Il accomplit ses années d'apprentissage. C'est pourquoi ses lectures parisiennes nous intéressent au premier chef. Nous nous rappelons qu'avant de quitter l'Angleterre, il n'a guère lu que Shelley et Byron un peu sérieusement. Quant à Kant, Spinoza, Darwin, Mill et d'autres philosophes, il ne les a, semble-t-il, que parcourus, s'arrêtant ici et là à une formule frappante.

Mademoiselle de Maupin a été probablement la première œuvre française marquante qu'il lut dans le texte. Lassé de l'idéalisme de Shelley, il découvrait en Gautier « une déification de la chair » qui correspondait à son état d'esprit du moment. Sa conversion fut totale. Tel d'Albert, il se proclamait l'adorateur des divinités païennes et s'amusait à jouer au cynique, se prenant à son propre jeu. Et puis, et surtout, Gautier lui enseignait le culte de la forme. Cependant, comme il le fera dès lors pour toutes les influences, toutes les amitiés joyeusement accueillies, il rejeta Gautier quand il se le fut assimilé autant que son « système l'exigeait ».

Baudelaire succéda à Gautier. Il semble que Lopez n'ait pas été étranger à ce choix, et qu'il ait encouragé son jeune confrère à rechercher ce qui pourrait frapper le très victorien public anglais des « seventies ». Moore, qui flânait volontiers sur les quais, tomba un jour sur un exemplaire des *Fleurs du mal* et le dévora. « Fleurs du mal, fleurs superbes dans votre dépérissement sublime, ... je vous presse sur mes lèvres. » Cet enivrement baudelairien engendra deux volumes de poèmes aux titres significatifs : *Fleurs de passions* (1878) et *Poèmes païens* (1881).⁵

Lopez présida non seulement à la formation littéraire de Moore, mais encore l'encouragea à écrire pour la scène. Il prêcha d'exemple et *Martin Luther*, pièce en vers blancs, fut le fruit de leur collaboration. Un après-midi de 1877, Moore se rendit chez lui pour lui soumettre le manuscrit auquel il venait de travailler pendant plusieurs heures. Hawkins se trouvait là. Il se retira aussitôt, mais Moore, que cette rencontre fortuite avait agacé, incapable de fixer ses idées, invita son collaborateur à dîner au *Rat Mort*. Ce café de la place Pigalle qui « résumait Montmartre » était fort à la mode à cette époque. Arthur Symons lui a

⁴ *Confessions d'un jeune Anglais*, éd. citée, p. 55.

⁵ *Flowers of Passion*, Pagan Poems.

consacré un chapitre très vivant dans ses *Colour Studies*, parues à New-York en 1918. C'est ce soir-là que Moore vit pour la première fois Villiers de l'Isle-Adam à qui Lopez le présenta. Le dîner en compagnie d'« un réel homme de lettres » lui fit bien vite oublier Hawkins ! On lut à haute voix des fragments de l'œuvre en chantier. On causa littérature. La conversation prit rapidement un tour amical, si bien qu'avant de le quitter, Villiers lui dit : « Il faut que je vous introduise auprès de Mallarmé. Vous le trouverez tous les mardis soirs dans son appartement de la rue de Rome. »⁶

Le mardi suivant, Moore se présentait chez le poète, muni de la recommandation de Villiers. Il était loin de se douter que ces six ou sept lignes étaient chargées « de tout le poids de (sa) destinée », pour reprendre son expression, bien emphatique à notre sens. Le maître de céans offrit au visiteur le fauteuil à bascule que l'on réservait aux marins ! Moore avait apporté un volume de *Fleurs de passion*. Il le remit timidement à son hôte qui apprécia le geste et pria l'auteur de revenir. Ce dernier revint fréquemment, et, un beau soir, reçut un exemplaire de *L'Après-midi d'un Faune* illustré par Manet, en récompense, peut-être, de sa constance.

C'est Mallarmé qui introduisit Moore auprès de Manet. Cette rencontre, l'auteur des *Confessions d'un jeune Anglais* l'appela « le moment décisif » de sa vie. Un soir, à la rue de Rome, alors qu'il était question de *L'Après-midi d'un Faune*, Moore fit remarquer au poète que les dessins de Manet étaient les seuls dessins modernes vraiment originaux. Mallarmé retint cette appréciation et la répéta à Manet. Pensant que les cheveux dorés et le teint pâle de Moore conviendraient particulièrement à l'art du peintre, il lui dit : « Vous pouvez voir Manet à la Nouvelle-Athènes, il y va tous les soirs. Je lui ai parlé de vous. » Moore saisit la balle au bond. Il s'y rendit le soir suivant, une liasse d'épreuves sous le bras.

On sait que la Nouvelle-Athènes était un café de la place Pigalle fréquenté par « un monde mélangé d'hommes de lettres et d'artistes », selon le témoignage de Théodore Duret, l'historien perspicace de l'Impressionnisme. Il connut la célébrité entre 1873 et 1885. Villiers, Duranty, Mendès, Alexis, de temps à autre Huysmans et Zola, parmi les littérateurs, Manet, Degas, Pissarro, Renoir, du côté des peintres, constituaient l'armature du petit cénacle groupé autour de Marcelin Desboutin. Ce soir-là, donc, Manet, qui parlait de Degas, ne tarda pas à rejoindre Moore en s'excusant (Moore dixit !) de le déranger dans sa correction d'épreuves. A la fin d'une longue conversation sur la peinture, il l'invita à lui rendre bientôt visite dans son atelier, 73, rue d'Amsterdam. Et

⁶ Dans *Avowals*, écrit en 1919, Moore donna une version un peu différente des circonstances qui l'amènèrent au Rat Mort. Comme cet ouvrage a été composé quelque trente ans après les *Confessions*, nous pensons que la première version — que nous avons adoptée — est moins inexacte que la seconde. Chez Moore, la vérité est souvent malaisée à démêler, tant il était habile à transposer les moindres faits de sa vie sur le plan littéraire.

c'est ainsi que nous avons un portrait par Manet de l'Anglais des Bati-gnolles. Accoudé à une table, un verre à sa gauche, coiffé déjà du chapeau melon, Moore attire le regard par sa cravate lavallière, une barbe à la Capoul et de longues manchettes qui dépassent les manches de sa redingote. Mais ce qui frappe surtout, c'est son air rêveur. Théodore Duret, qui connut bien Moore à cette époque-là, nous le présente ainsi :

Ce dernier (Moore), au moment où Manet l'a fait poser, était à cette période de la jeunesse où l'on se cherche une voie... Il était alors plongé dans une sorte de raffinement esthétique et de sentimentalisme quintessencié, qui lui donnait passablement l'air d'un homme absent. C'est ce trait de physionomie que Manet a saisi pour le fixer, en l'accentuant même, selon son habitude, et c'est ce qui a donné à son George Moore l'aspect si caractéristique, qui le distingue.⁷

Un autre témoignage nous est très précieux, parce qu'il émane d'une vieille amie de Moore qui l'a connu à cette même époque, Marie Duclaux :

Il avait l'air d'un peintre avec sa barbe, sa lavallière, sa jaquette de velours noir. Il n'était pas beau, il y avait même quelque chose de vaguement comique dans son allure. Était-ce le long cou, les épaules trop fuyantes pour une haute et forte taille ? Était-ce le menton, trop petit pour le front et le nez (il a dit lui-même quelque part que la ligne fuyante du menton ajoute toujours quelque chose de comique à une physionomie). Mais on ne voyait pas bien le menton sous cette barbe blonde... Ses cheveux rappelaient la jonquille agreste, jaune pâle, sans la moindre teinte de roux... (ils) tombaient sur un front absolument blanc, haut et bombé. Les yeux gris bleu, un peu trop à fleur de tête, avaient souvent cet air terne, vague des grands observateurs, mais s'animaient parfois d'un regard étonnamment perspicace, aventureux, ou simplement rieur : l'air qu'il devait avoir quand il sautait l'obstacle.⁸

Moore a beaucoup écrit sur la Nouvelle-Athènes et ceux qui la fréquentaient. Nous étudierons ultérieurement les évocations qu'il nous en a laissées. Soulignons, cependant, dès maintenant, l'importance des longues soirées passées dans ce café qui fut un peu son université. « Je ne suis allé ni à Oxford, ni à Cambridge, mais je suis allé à la Nouvelle-Athènes. »⁹ Dans une lettre non datée, Moore confiait au critique E. A. Boyd :

Les impressionnistes se rencontraient à la Nouvelle-Athènes. J'y allais souvent, tirant grand profit des conversations auxquelles, parfois, je prenais part. C'est ainsi que je pus regagner l'Angleterre muni d'une esthétique bien empenée. Je n'irai certes pas jusqu'à prétendre que je n'ai jamais modifié, depuis, la disposition des plumes qui avaient poussé dans l'atmosphère géniale du célèbre café. Tout oiseau ne doit-il, en effet, lisser ses ailes ? Mais c'est l'atmosphère du premier nid qui compte... Si vous approuvez ce qui précède, vous aurez le fil conducteur de tous mes livres.

⁷ *Histoire d'Edouard Manet et de son œuvre*, Paris, Charpentier, 1906.

⁸ *Revue de Paris*.

⁹ *Confessions*, éd. citée, p. 104.

Moore garda toute sa vie l'empreinte du Paris des cafés. Il n'est pas téméraire d'affirmer que son œuvre entier en est marqué. Daniel Halévy que nous avons questionné à ce sujet nous a répondu dans le même sens :

En somme, l'influence française durable qu'il (Moore) a reçue, c'est du Paris des cafés de Montmartre qu'elle lui est venue ; il y a respiré la prose, enchantement de notre littérature, et cette odor di femina, enchantement de ses mémoires.

C'est Manet qui persuada Moore d'aller au « Bal de l'Assommoir », déguisé en ouvrier parisien, avec la blouse et la casquette, car il aimait à le voir dans cet accoutrement qui excitait son imagination. Le bal avait lieu à l'Elysée Montmartre, en l'honneur de la représentation de la pièce de Zola au Théâtre de l'Ambigu. Tandis qu'ils s'y rendaient, Manet répétait à son jeune ami : « Il n'y a pas de Français vivant à Londres qui ait la même situation que vous à Paris. » C'est du moins ce dont Moore s'enorgueillit dans *Impressions et Opinions*. Il va sans dire que nous avons quelque peine à faire nôtre cette remarque, car l'Irlandais n'avait absolument rien écrit de valable jusqu'alors. Au cours du bal, Manet le présenta à un homme épais, d'allure massive qui portait sans distinction un habit de soirée étriqué : Zola. Il ne semble pas que ce dernier ait prêté grande attention à la rencontre, car Moore écrira plus tard dans *Impressions et Opinions* :

Nous (Manet et lui) marchions conscients de notre échec ; quant à moi, je pensais combien il aurait été agréable d'aller avec eux (Manet et Zola) dans un coin de la salle et de parler art pendant une demi-heure, et quel merveilleux souvenir ç'aurait été ! ¹⁰

Ce ne fut que quelques mois plus tard que Moore, sur le conseil de Manet, osa faire le voyage de Médan. Il revint enchanté de sa visite, persuadé qu'il avait vivement impressionné le maître de céans et qu'il s'en était fait un ami. Or, de retour à Londres, il dut rappeler par lettre à Zola leur entrevue de 1877 (ou 1878). Comme l'écrit fort justement Joseph Hone, il ne reçut une invitation de Médan que bien des années après, alors qu'il était considéré à Londres comme le défenseur anglais du naturalisme. La première lettre de Moore qui figure dans la correspondance inédite de Zola à la Bibliothèque Nationale n'est datée que du 17 septembre 1883, mais il y est fait allusion à des lettres antérieures.

Quant à l'œuvre de Zola, il n'y a pas lieu de croire que Moore l'ait connue avant 1877. Nous lisons dans les *Confessions* qu'attendant Lopez dans un café de Montmartre, il prit le journal *Le Voltaire* et lut un article de Zola où les mots « naturalisme », « vérité » et « science » étaient répétés à plusieurs reprises. Son déjeuner terminé, il quitta le café sous le coup de cette lecture inopinée. « Echo prophétique, mots ouïs dans un endroit inattendu, mais s'appliquant d'une façon merveilleuse aux difficultés actuelles. » Nouvelle impulsion vitale qui jaillissait

¹⁰ P. 66.

du fond de son être et le prenait tout entier. Cet art fondé sur la science le pénétrait comme une lumière. Il acheta d'autres numéros du *Voltaire*. Désormais, Zola s'était acquis un nouveau disciple qui allait l'introduire en Angleterre, le servir avec ferveur pendant une dizaine d'années, puis le rejeter comme il rejeta toutes les influences.

Moore nous assure qu'à la même époque où Manet le présentait à Zola, ce dernier l'introduisait auprès des Goncourt, de Daudet, de Duranty, de Mendès, pour ne retenir que les noms les plus importants. Ici encore accueillons avec réserve les indications qu'il nous fournit sur sa vie ! En ce qui concerne les frères Goncourt, il existe cinq lettres manuscrites adressées à Edmond. La première seule est datée (1884). Elle concerne un article de sa main sur une visite qu'il rendit à son correspondant, article auquel il fait encore allusion dans une lettre à Zola du 19 mai 1884 :

Dans le *St-James Gazette*, il y a une étude intitulée « Un déjeuner chez les Goncourt ». J'espère qu'il m'excusera d'avoir invité un monde si considérable chez lui. Je vous fais dire ce que vous m'avez dit séparément en petit comité : un petit truc d'écrivain, voilà tout ! ¹¹

Quant à Alphonse Daudet, rien ne nous autorise à penser que Moore l'ait rencontré avant 1880. Le seul document sur la question est, à notre connaissance, l'ouvrage de Mme A. Daudet : *Souvenirs autour d'un groupe littéraire*. ¹² Evoquant le fameux « grenier » des Goncourt, l'auteur énumère les invités les plus assidus : outre son mari, Hérédia, Huysmans, Céard, Bourget, Zola, d'autres encore, et les Anglais Child et George Moore. La rencontre n'aurait donc eu lieu qu'après 1880, chez les Goncourt, et non avant, chez les Daudet, par exemple, car le nom de Moore figurerait également, semble-t-il, à d'autres chapitres des *Souvenirs*.

En revanche, Moore a peut-être mieux connu, vers la fin de son séjour à Paris, Duranty et Catulle Mendès. Dans *Vale*, il prétendra avoir été présenté à Mendès quelques jours après que Mallarmé l'eut fait rencontrer Manet. Mendès l'aurait invité à la rue Mansard où il vivait alors avec une certaine M^{lle} Holmès.

Quoi qu'il en soit, ni l'influence de Mendès, ni celle de Duranty qu'il a pu connaître à la Nouvelle-Athènes, n'ont compté pour beaucoup dans sa formation.

D'après J. Hone, Paul Alexis aurait été son meilleur ami à l'époque du café de la place Pigalle. Mais sur ce point, comme sur beaucoup d'autres du séjour à Paris, la lumière est difficile à faire. En effet, Alexis ne cite pas une fois le nom de Moore dans son œuvre, du moins à notre connaissance. Tout ce que nous savons de cette prétendue amitié provient des différents livres de souvenirs de notre auteur ou de ses lettres. « Mon grand et intime ami Alexis », écrit-il à Zola dans une lettre non datée, vraisemblablement envoyée au début de 1882, où il est question

¹¹ Lettre en français.

¹² Paris, Charpentier, 1910.

d'une traduction en anglais de *L'Assommoir* qu'il se proposait d'entreprendre. (Ce projet n'eut pas de suite, mais il valut au disciple d'être invité par le maître, avec Alexis, dans le courant de l'année, pour en discuter.)

Quand G. Moore et P. Alexis ont-ils pu se connaître ? Dans le chapitre des *Mémoires de ma vie morte* intitulé *La Butte*, l'écrivain naturaliste est cité à propos de Lucie Pellegrin. « Il est dommage, m'a dit Alexis, que je ne vous aie pas connu quand j'écrivais *La fin de Lucie Pellegrin*. » Or ce recueil de nouvelles parut en 1880. Resterait à en connaître la date de composition. Georges Rivière, dans un article sur la Nouvelle-Athènes,¹³ cite Alexis comme un des habitués du fameux café entre 1873 et 1885. Si l'on ignorait ce qui précède, on serait en droit de supposer que les deux hommes se sont rencontrés à la place Pigalle avant le retour de Moore à Londres. Nous partageons entièrement l'opinion de J. Hone selon laquelle la plupart des souvenirs parisiens que Moore rapportera dans ses livres autobiographiques remontent à une époque postérieure à 1880, alors qu'il n'habitait plus à Paris.

Lorsqu'en 1922 un jeune Américain, Barrett H. Clark, avec qui il venait de travailler pendant plusieurs mois à Paris et à Londres, entreprit une enquête sur ses années parisiennes, Théodore Duret fut le seul à pouvoir fournir des renseignements de première main. « Personne parmi les habitués de la Nouvelle-Athènes ne prenait Moore écrivain très au sérieux », déclara Duret à Clark. L'Anglais des Batignolles les amusait : en dépit de son désir d'« épater le bourgeois », il restait malgré lui un « gentleman ». Il n'est donc pas étonnant qu'il ait été reçu dans quelques-uns des cercles les plus distingués du Paris d'alors. Selon J. E. Blanche, il aurait rencontré la duchesse de la Trémoille chez Mme Howland, riche veuve d'un Américain, qui conviait dans son salon des artistes et des écrivains de renom, tels que Fromentin et Degas. Ce dernier l'aurait présenté à Ludovic Halévy qui n'était pas un inconnu chez les Rothschild.

Si tous les témoignages concordent dans la louange du « monsieur » que restait Moore en toute occasion, ils sont aussi unanimes à relever une certaine laideur physique. Nous avons déjà donné, à propos du tableau de Manet, la description par Mary Duclaux du Moore des années parisiennes. Lui-même en avait conscience. « Je sais que je ne suis pas particulièrement beau », écrivait-il à sa mère, « mais », ajoutait-il aussitôt, « j'espère pour la vertu des femmes mariées que tous les hommes n'ont pas été aussi bien reçus que moi ». ¹⁴ En plus de sa laideur, il s'habillait sans goût. Mais si les avantages physiques lui manquaient, il avait une cocasserie et un charme tout irlandais que n'altéraient pas ses fréquentes sautes d'humeur.

Quant au français, il confiait à sa mère qu'il étudiait avec grand soin l'art de la conversation. (« La conversation est le souffle de mes nari-

¹³ *Les écrivains à la Nouvelle-Athènes*, *Nouvelles littéraires*, 7 mai 1927.

¹⁴ Lettre non datée.

nes », lisons-nous dans *Mémoires de ma Vie morte*.) Il lui écrivait notamment :

Mon français me donne passablement de difficulté ; dans la rue, au théâtre et dans les neuf dixièmes de la société française, c'est parfait, je le parle comme ma langue maternelle. Mais dans le monde « chic », il a quelque chose de très ordinaire et de très plat. Dans ce milieu-là, tout le monde s'exprime avec la douce élégance de Racine. Cette langue exquise, c'est vraiment un plaisir de l'écouter.¹⁵

S'il arrivait à Moore de commettre de grossières erreurs de grammaire, il n'en est pas moins vrai qu'il était capable d'utiliser notre langue avec infiniment de finesse. Ajoutons à ce sujet qu'il a surtout appris le français dans les cafés, c'est-à-dire qu'il en avait une connaissance orale. Il s'est d'ailleurs instruit un peu de la même manière en toutes sortes de domaines. Quant au travail de recherches dans les bibliothèques, il demandait en général à un ami de s'acquitter de cette tâche. En histoire des religions, par exemple, Edouard Dujardin lui rendit d'inappréciables services.

George Moore ne fréquenta pas que les cafés et les salons de la « société ». On le voyait souvent aux réunions qui se tenaient chez Ninon de Villars, épouse du journaliste Horace de Callias. Depuis 1868, Ninon recevait des peintres, des poètes et des musiciens dans son petit hôtel de la rue des Moines. Elle avait posé pour « La Dame aux Eventails » de Manet qui, avec Charles Cros, Villiers, Mendès, Verlaine, Huysmans, Mallarmé et beaucoup d'autres, était un de ses intimes. Moore lui a consacré le huitième chapitre de *Mémoires de ma Vie morte* : « La table d'hôte de Ninon. »

(Chez Ninon), aucun ami n'en pouvait amener un autre à moins que ce ne fût un « raté » ;¹⁶ en d'autres termes, à moins qu'il n'eût écrit de la musique ou des vers, qu'il n'eût peint ou gravé, d'une manière assez excentrique pour ne pas répondre au goût ordinaire du public. L'incapacité de satisfaire le goût général du public était la garantie qui vous faisait admettre chez elle.¹⁷

Moore habitait Paris depuis sept ans ; il était en train de se franciser et, qui sait ? peut-être serait-il devenu un écrivain de notre langue, si des difficultés avec les fermiers de Moore-Hall ne l'avaient obligé à partir précipitamment pour l'Angleterre. Il s'en alla sans avertir quiconque, disant à sa concierge qu'il reviendrait dans un mois. Il arriva à Londres avec une cravate aux couleurs voyantes, coiffé d'un minuscule chapeau, portant un pantalon « à pattes d'éléphant » et la barbe à la Capoul. « Je ressemblais aussi peu à un Anglais qu'un dessin de Grévin », écrira-t-il dans les *Confessions* d'où nous extrayons le paragraphe suivant qui montre bien à quel point Moore se sentait français lorsqu'il dut quitter Paris :

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ En français dans le texte original.

¹⁷ Pp. 85-86.

Les années les plus impressionnables de l'existence, entre vingt et trente, quand les sens et l'esprit sont le plus éveillés, je les avais passées en France, moi le plus impressionnable des êtres humains... J'avais essayé, de toute la force de mon cœur et de mon âme, de m'identifier avec ce qui m'entourait, de me débarrasser de ma race et de ma langue, et de me recréer, pour ainsi dire, dans le sein d'une nouvelle nationalité, en m'appropriant son idéal, ses mœurs et ses façons de penser. J'y avais réussi à merveille, et, quand je revins chez moi, l'Angleterre était pour moi un pays nouveau : j'avais presque tout oublié... A cette époque, un Anglais était aussi hors de mon esprit qu'un Esquimau le serait maintenant.¹⁸

Plus loin, nous lisons encore :

Le naturalisme, je le portais autour du cou ; le romantisme était épinglé sur mon cœur ; le symbolisme, je le tenais comme un revolver-bijou dans ma poche, pour m'en servir à l'occasion. J'étais plein de la France et là (à Londres) j'avais à me débarrasser de la France... j'étais comme un serpent qui essaie de se dépouiller de sa peau.¹⁹

¹⁸ P. 156.

¹⁹ Pp. 194-5.

CHAPITRE III

LES CONTACTS DE MOORE AVEC LA FRANCE APRÈS 1880

1. GEORGE MOORE ET EMILE ZOLA.

Les grandes amitiés françaises de Moore furent postérieures à son retour en Angleterre. Comme nous l'avons déjà relevé, notre auteur regagna Londres fermement acquis aux idées de Zola, mais ce ne fut qu'en 1882 que maître et disciple travaillèrent de concert. Relations passagères et fragiles, d'ailleurs, qui ne résistèrent pas à de profondes divergences d'opinion relatives à l'art même du roman. Par ailleurs, l'attitude de Moore manquait parfois d'élégance. C'est ainsi qu'il commit la maladresse d'annoncer publiquement, sans l'avoir auparavant consulté, que Zola rédigerait une préface pour *La Femme du Cabotin*. Dans une lettre non datée, Moore fait son mea-culpa :

J'ai une confession à vous faire : pour faire une petite réclame, je me suis permis de dire dans les journaux ici que le livre sera précédé par une préface d'E. Zola. Vous savez bien que la lutte est difficile pour moi et que toutes les démarches sont nécessaires pour arriver.¹

Nous savons que Moore passa quelques jours à Paris en janvier 1886 avec son ami irlandais E. Martyn qu'il devait initier à la peinture impressionniste. Ils rencontrèrent Zola au Salon. Le 2 février, Mrs Moore recevait une lettre de son fils :

Je viens de revenir de Paris où j'ai passé une quinzaine très agréable avec Edward. Nous avons vu un grand nombre de peintres et de tableaux, d'écrivains et de livres... Zola a été très aimable à mon égard, et nous nous sommes passablement vus. Nous sommes allés ensemble au Salon le jour du vernissage, et nous avons attiré l'attention sur nous...

L'été suivant, Moore rédigeait les *Confessions* lorsqu'il eut connaissance de la publication du *Manifeste des cinq* dirigé, on le sait, contre Zola. Comme il n'avait pas encore lu *La Terre*, objectif principal que visaient les auteurs du « manifeste », il écrivit aussitôt à l'accusé :

J'ai appris hier que Bonnetain et d'autres jeunes gens avaient adressé une lettre au *Figaro* au sujet de *La Terre*. C'est dommage. Si vous avez le journal sous la main, envoyez-le moi avec votre réponse. Je lirai le

¹ Lettre rédigée en français comme toutes les autres au même destinataire.

volume et lui consacrerai comme d'habitude un article, cette fois-ci un article un peu plus important.

Quand bien même il se détachait peu à peu de l'Ecole naturaliste, il ne voulait pas rompre avec Zola. Aussi accepta-t-il une invitation à passer avec Paul Alexis une journée à Médan, alors qu'il se trouvait à Paris en avril 1888. A ce moment-là, le texte français de ses *Confessions of a Young Man* paraissait dans la *Revue Indépendante* sous le titre de *Confessions d'un jeune Anglais*. On y trouvait des jugements pas très élogieux à l'égard de l'auteur de *La Terre*, par exemple :

Un de ces livres (naturalistes) est devant moi, et, tout en le feuilletant négligemment, je me dis : des idées bien crues, les théories d'un homme doué d'un esprit puissant, mais des vues singulièrement étroites. Les œuvres seules résistent au temps.

Et surtout :

Ce que je reproche à Zola, c'est qu'il n'a pas de style.

Nous pouvons comprendre que Moore ne se soit pas rendu à l'invitation sans quelque appréhension. Comment le maître de Médan allait-il le recevoir ? Il semble que l'entrevue ait été parfaitement cordiale. Zola assura son confrère qu'il lui gardait son estime et son amitié mais qu'il lui était impossible, après la publication des *Confessions*, d'écrire la préface demandée pour l'édition française de *A Mummer's Wife*. Zola avait souligné les passages où il était en cause et les lut d'une voix calme à ses deux invités. Moore essaya de se défendre.

Ne voyez-vous pas, mon cher ami, que ce livre ne saurait traduire mon opinion véritable sur la vie et les choses, mais plutôt un essai de réduire en mots les fugitives impressions de mon esprit, ses démarches intimes, ses couleurs changeantes ? Ne vous est-il jamais arrivé de changer d'opinion sur les choses ? de trouver votre esprit agité par des contradictions ? — Non, répondit Zola, je connais Alexis depuis vingt-cinq ans, et mon opinion à son égard n'a pas varié.²

Et de relever que le titre du livre était *Confessions d'un jeune Anglais* et non *Mémoires d'un jeune Anglais*. Or le terme de « Confession » impliquait que l'auteur allait révéler le fond de sa pensée. Nous ignorons si cette entrevue fut la dernière. En tout cas, leur correspondance prit fin peu après. Dans une lettre non datée, qui paraît postérieure à avril 1888, Moore écrivait à Zola, à propos des passages des *Confessions* qui l'avaient froissé :

J'ai vingt pensées contradictoires dans une journée, mais, au fond, ma pensée sur les choses essentielles reste la même...

² *Impressions and Opinions*, London, T. Weener Laurie, Ltd, 1913, p. 72.

et il ajoutait :

Je n'ai aucune sympathie pour cet homme (Ed. de Goncourt), sa vanité et sa manière d'être me semblent puériles, et je ne regrette aucunement le passage (des *Confessions*) qui nous a brouillés. Et de même pour Daudet. Vous êtes le seul parmi eux que je trouve grand.

Le 17 mars 1889, il reprenait le même thème : « Daudet et Goncourt sont des connaissances... mais vous êtes un ami. » Il y a tout lieu de croire que leur correspondance s'arrêta à cette date. Nous possédons encore une ultime lettre écrite le 2 janvier 1898 (donc après une interruption de neuf ans) dont nous retenons cette phrase :

Il faut que je vous écrive en ce moment de péril pour vous assurer de toute ma sympathie et mon admiration pour votre courage et votre cœur loyal.

C'est tout. Nous ne connaissons pas d'autres documents.

Nous étudierons dans un autre chapitre l'influence de Zola sur Moore. Il nous suffit, ici, d'avoir évoqué leurs relations. Sommes-nous fondés à les qualifier d'amicales ? Oui, si nous en croyons Moore. Mais nous savons qu'il exagérerait facilement. Malheureusement, le témoignage de Zola manque au dossier. Ses lettres à son correspondant irlandais ont-elles été détruites ? Ou simplement égarées ? Se trouvent-elles dans une bibliothèque, quelque part sur le continent américain ? Personne n'a pu nous renseigner sur ce point qui, avec beaucoup d'autres, d'ailleurs, reste obscur.

Lors de son enquête à Paris en 1922, Barret H. Clark rencontra Madame Zola et l'interrogea sur ce problème. Elle répondit qu'il n'y avait jamais eu, à sa connaissance, de réelle intimité entre son mari et George Moore. Leurs relations, pensait-elle, avaient surtout été dictées par l'intérêt : Moore avait besoin de l'appui du chef de l'Ecole naturaliste pour se faire publier en France. Zola, pour sa part, ne voyait pas sans plaisir un jeune disciple britannique parler de lui et commenter son œuvre outre-Manche. En effet, c'est Moore, par exemple, qui introduisit Harry Quilter, rédacteur en chef de *The Universal Review*, auprès de Zola. « Nous désirons nous assurer la collaboration de tous les hommes les plus éminents des pays de l'Europe et de l'Amérique », écrivait Quilter à Zola le 18 mars 1888.

Il est incontestable que Zola a exercé une forte attraction sur Moore aussi longtemps, serions-nous tenté de le suggérer, que ce dernier a eu besoin de lui. Dès qu'il se fut éloigné des principes naturalistes, c'est-à-dire dès l'époque des *Confessions*, le disciple n'a pas ménagé ses critiques — souvent dures — à l'adresse du maître, tout en lui conservant une certaine admiration. Lorsqu'il apprit sa mort, en 1902, il ne put s'empêcher d'avouer à son ami John Eglinton, qui nous a rapporté le propos : « Zola a été au commencement de mon œuvre. »

2. GEORGE MOORE ET JACQUES-EMILE BLANCHE.

Si, comme nous l'avons vu, les relations épisodiques, somme toute, qu'entretenaient Moore et Zola ne se haussèrent jamais jusqu'au plan de l'amitié, les rapports de l'écrivain irlandais avec le peintre et mémorialiste Jacques-Emile Blanche revêtirent le caractère d'une affection réciproque. Certes, il y eut des périodes orageuses. Il arriva qu'un mot vif lancé par l'un ou l'autre des interlocuteurs provoquât une brouille passagère dont les deux amis souffraient également. Une fois même, des divergences profondes les séparèrent pour plusieurs années. C'était lors de la première guerre mondiale. Moore, tout à sa littérature, ne comprenait pas que son ami eût déposé le pinceau pour prendre la plume. Il lui en fit durement le reproche. Blanche répliqua vivement dans une « lettre ouverte » qu'il publia dans *Cahiers d'un artiste*, et dont voici quelques extraits :

J'ai achevé la lecture de *The Brook Kerith*. Lorsque j'en étais encore à la moitié de votre nouveau livre, je vous ai dit combien j'en admirais la remarquable qualité littéraire, la langue pure, la perfection classique ; mais j'étais confondu qu'un tel ouvrage, commencé avant 1912 et dont l'idée remonte à des ans lointains, eût été fini tranquillement pendant la guerre. Vous m'écrivez quatre pages aujourd'hui, dictées à votre dactylographe, tout un plaidoyer pour le vieil artiste qui veut ignorer la folie de la guerre. Je vous vois d'ici, assis à un bout de votre table dans Ebury Street ; à l'autre, votre secrétaire ; entre vous, le breakfast, des toasts, du bacon et du thé. Vous avez travaillé ainsi, chaque jour, depuis août 1914, sans lire un journal, figolant les paysages de votre Galilée préraphaélite, ciselant l'image de Joseph d'Arimathée, de St-Paul, d'autres figures bibliques dont vous vous étonnez qu'elles ne me passionnent pas en ce moment. Et je trouve ceci dans votre lettre : « Si nous décrivons la vie contemporaine, nous risquons de la copier plutôt que de la rêver, et si nous écrivons sur la vie d'autrefois, nous sommes enclins à la considérer dans l'abstrait, « in the abstract ». Il y a de part et d'autre une trappe qui nous guette, où il ne faut pas se laisser prendre. J'ai essayé, dans *The Brook Kerith*, de dégager l'essentiel de la vie, comme elle a toujours été, comme elle sera toujours. » Fort bien, puisque *The Brook Kerith* est une sorte de chef-d'œuvre — je dis une sorte — mais vous comprenez pourquoi je ne puis tout à fait me laisser convaincre. D'abord, je ne crois pas que ce soit cet essentiel, en général, qui donne leur intérêt aux grands ouvrages des romanciers. Si l'on peut concevoir un Renan poursuivant ses études hébraïques pendant la guerre, écrivant même sa *Vie de Jésus*, je me refuse à voir le George Moore de Manet, de Berthe Morisot, de Tourguéniev, des Goncourt et de Zola, le Parisien du Café d'Athènes et l'auteur de nombreux romans osés, se retirant pour se livrer à « une occupation de centenaire maniaque », comme disait Degas de Gustave Moreau... Ce matin, mardi de Pâques, une avalanche de neige, de grêle, fait baisser le thermomètre au-dessous de zéro. Les journaux annoncent les prouesses victorieuses des Anglais sur notre front (...) L'Amérique du Sud semble à la veille de se mettre en guerre contre l'Allemagne (...) Les blés de mars pourrissent (...) Non,

mon cher « G.M. », on ne peut plus tremper des mouillettes dans un œuf à la coque, en pensant à l'immuabilité de la nature humaine, se demandant si Jésus-Christ est bien mort au Golgotha... Cela c'est, aujourd'hui, « rather casual ».

Blanche redisait ensuite son admiration pour Kipling et H. G. Wells que Moore n'appréciait guère — il était peut-être jaloux de leur succès — puis il terminait sa lettre par ces lignes :

La Tour d'ivoire date de nos vingt ans, mon cher ami, ne l'oubliez pas, au milieu de vos tableaux impressionnistes, de vos girandoles victoriennes, sur le tapis d'Aubusson dont vous êtes si fier. Il y eut beaucoup de chiffres changés dans le problème que les guerriers tâchent à résoudre, tandis que vous scandiez les belles phrases mélodiques et nombreuses de *The Brook Kerith*.

Malgré des divergences d'opinions et de tempérament que la lettre ci-dessus met en lumière, J.-E. Blanche fut, avec Edouard Dujardin, le grand ami français de Moore. Il a donné deux versions de leur première rencontre. Dans une lettre à J. Hone de 1935, il écrivait :

Mes souvenirs de Moore sont assez vagues jusqu'en 1882 ou 1883... Je dois l'avoir vu dans le studio de Manet, rue de Clichy. Je n'avais alors que dix-huit ans.

Blanche étant né en 1861, il aurait donc vu Moore pour la première fois en 1879, alors que ce dernier habitait encore à Paris. D'autre part, nous lisons dans un article intitulé *Les 80 ans de George Moore* :³

Je ne crois pas l'avoir rencontré lors de mes débuts à l'atelier de Manet, vers la fin de la vie du peintre. Moore était tout de même pour moi un grand aîné et déjà tout à la littérature. C'est à la Revue Indépendante d'Edouard Dujardin que nous nous liâmes.

Peu importe, d'ailleurs, la date exacte de leur première rencontre. Il est possible que les deux hommes se soient vus dans l'atelier de Manet qu'ils fréquentaient tous deux, mais nous pensons que le début de leurs relations remonte à l'aube des années quatre-vingts. Citons à ce propos quelques lignes de Moore extraites d'un article consacré au Salon de 1888 :

Depuis quatre ans, je suis avec un intérêt croissant le talent de M. Jacques-E. Blanche. J'ai noté chaque année des progrès dans le choix du sujet, dans l'intensité et le « fini » de l'expression. Aujourd'hui, je dois dire qu'il est presque en possession de l'art qu'il s'est efforcé jusqu'à maintenant de conquérir. J'ai remarqué, notamment, son tableau représentant trois jeunes filles en robes de mousseline ondulante, dans lequel il y a quelque chose de l'étrangeté de Blake, de l'harmonie de Whistler, et du mystère de Rossetti.⁴

Rappelons que Jacques-Emile Blanche appartenait à une famille de vieille bourgeoisie normande. Son grand-père avait fondé à Paris une

³ *Nouvelles Littéraires*, 24 février 1932.

⁴ *The Hawk*, 8 mai 1888.

maison de santé réputée, où Gérard de Nerval fut soigné. Emile Blanche, le père du peintre, également aliéniste, transféra la clinique à Auteuil. Jacques-Emile grandit dans ce milieu peuplé d'êtres inquiétants et lointains, entre un père philanthrope et homme du monde, et une mère originale, vive, autoritaire. « C'est sans doute à ce milieu », disait-il à son ami Lucien Corpechot, « que je dois mon double caractère, mélancolique et avide de joie ». Pourtant, son enfance fut brillante et comblée. La comtesse d'Agoult lui lisait les lettres de Madame de Sévigné, Gounod lui enseignait la musique, Mallarmé l'initiait à l'anglais, Gervex et Manet dirigeaient ses débuts dans la peinture. Lors du siège de Paris par les armées prussiennes, Blanche, comme beaucoup d'autres petits Parisiens de sa condition, fut conduit à Londres où sa famille comptait de nombreuses relations. Il avait 9 ans. Dès lors, il retourna fréquemment en Angleterre. Des séjours prolongés dans les Iles Britanniques lui permirent d'approcher les personnalités marquantes du règne d'Edouard VII qu'il a évoquées avec talent dans ses nombreux livres de souvenirs.

J.-E. Blanche recevait ses amis anglais, soit à Auteuil, soit à Dieppe, dans le manoir normand que sa mère avait fait construire. C'est là que George Moore eut l'occasion de tisser les liens d'une amitié qui s'étendit sur près d'un demi-siècle. Dieppe joua un rôle de premier plan dans les relations culturelles des deux pays voisins. A la fin du siècle dernier et au début du XX^e, cette petite ville de Normandie connut le privilège enviable de réunir, durant la belle saison, ce que l'époque comptait de plus marquant dans le monde des arts et des lettres. Elle était alors un relais entre Londres et Paris, ce qui faisait dire à l'illustrateur Aubrey Beardsley : « Les Anglais sont depuis des siècles chez eux dans cette ville. »

Les Blanche aimaient et savaient recevoir. Très vite, leur maison était devenue un lieu de rencontre : Renoir, Degas, Pissarro, Monet, Gervex, entre autres, y retrouvaient leurs confrères d'outre-Manche : W.R. Sickert, C. Conder, MacColl, Whistler, A. Beardsley, Steer, W. Rothenstein, pour ne citer que les principaux. Du côté des littérateurs, Henri de Régnier, Hervieu, Gide, Barrès, Dujardin, Pierre Louÿs, les Halévy rencontraient A. Symons, Henry James et George Moore.

C'est chez les Blanche que ce dernier se lia avec Sickert qui le présenta à Steer, lequel l'introduisit auprès de Tonks. Moore a toujours recherché la compagnie des peintres. Les tableaux l'intéressaient prodigieusement. Sur ce point, le témoignage de ses amis est net. John Eglinton, que nous eûmes le privilège de voir dans sa petite maison de Bournemouth, nous disait que Moore était intarissable en présence d'un tableau... impressionniste, devrions-nous ajouter, car, plus encore en peinture qu'en littérature, ses goûts étaient limités, son angle de vue souvent étroit. De son côté, le peintre William Rothenstein qui l'a bien connu écrivait : « Moore avait habitué son esprit et son œil à une sorte de peinture » ⁵ (l'impressionniste). Tout ce que Moore a écrit sur la pein-

⁵ *Men and Memories*, London, Faber and Faber, 1934.

ture quand il était critique d'art au *Speaker* se rapporte de près ou de loin à l'école impressionniste. Il est probable qu'il s'inspirait alors, dans une large mesure, des idées de ses amis peintres. Blanche lui-même a certainement été à l'origine d'un grand nombre de ses jugements.

Jacques-Emile Blanche avait certes appris son métier de peintre dans les académies parisiennes, mais il doutait des recettes que lui avaient recommandées ses maîtres. « A Dieppe, écrira-t-il plus tard, je reçus la révélation : Walter Sickert m'apporta les méthodes de son maître Whistler et quelques règles très nettes dont je me suis longtemps inspiré. » Nous devons à Blanche nombre de portraits pénétrants de ses amis anglais. Les plus connus sont ceux de James Joyce, Thomas Hardy, Henry James, George Moore. Mais il ne s'est pas borné à peindre ses modèles ; il nous les a aussi racontés, expliqués. *Mes Modèles* est précisément le titre d'un livre de souvenirs littéraires où Barrès et Gide voisinent avec Hardy, James et Moore. A une époque où la France ignorait presque tout de la littérature anglaise contemporaine, J.-E. Blanche a eu le mérite d'être un des premiers, non seulement à accueillir chez lui ses pairs britanniques, mais à les faire connaître dans son pays. Sa possession de l'anglais, une curiosité toujours insatisfaite qui le portait d'instinct vers les œuvres clefs, une certaine parenté d'esprit avec les peintres et les écrivains majeurs d'outre-Manche lui facilitaient le rôle d'agent de liaison entre deux cultures auxquelles il tenait également. Ambroise Vollard écrivait à son sujet :

Trois fées se sont penchées sur son berceau : une lui donna le talent de peindre, une autre le talent d'écrire, la troisième l'esprit caustique.

Son premier portrait de George Moore date de 1888. Il ne semble pas qu'il ait reçu l'approbation du modèle :

Jacques, disait Moore, vous avez fait de moi un cocher de fiacre enivré. Dans le pastel de Manet, je ressemblais à un cadavre qu'on venait de sortir de la Seine, c'était un cadavre de gentleman. Vous avez très joliment peint la cravate, vous savez, oui, vous lui avez donné de jolis tons de bleu et de blanc, mais les yeux ont l'air stupide.

En vérité, l'Irlandais était furieux. Blanche exécuta un second portrait en 1901 qui, pas plus que le premier, n'eut l'heur de lui plaire. Cependant le peintre écrira dans *Portraits of a Lifetime* que Degas avait fort apprécié l'esquisse faite en sa présence.

On parlait aussi beaucoup littérature à Dieppe et Balzac constituait le pôle d'attraction. Blanche atteste que ses hôtes anglais, peintres et littérateurs, bien que la plupart d'entre eux n'entendissent le français que très imparfaitement, vivaient dans le monde balzacien.

Comme il arrive aux étrangers de percevoir facilement les choses qui ne sont pas de chez eux en une synthèse fulgurante, ils découvraient Balzac partout ; la moindre concierge leur devenait Madame Cibot et tout thésauriseur, Monsieur Grandet.⁶

⁶ Edmond Jaloux, *Les saisons littéraires*, II. Plon, 1950, p. 58.

Charles Conder, l'illustrateur de *La Fille aux yeux d'or*, retrouvait dans les vieilles maisons et dans certaines rues de Dieppe le décor de la *Comédie humaine*. Cette présence balzacienne n'était sans doute pas étrangère au plaisir très vif que prenait Moore à chacun de ses séjours en terre dieppoise.

Moore rencontrait aussi Blanche à Londres, dans l'atelier de William Street que celui-ci avait aménagé en 1903 et où il fit les portraits de Thomas Hardy, de Henry James et de beaucoup de personnages de premier plan.

Presque à chaque tournant de la vie, ma pensée m'aura situé à la fois en Angleterre et en France. En fermant les yeux, je me revois dans mon atelier de William Street où les « mews » (logements de cochers) recevaient la visite des joueurs d'orgue. Rondes échevelées, ... jurons des matrones et, au loin, les fifres, la cornemuse écossaise, la rumeur des autobus de Knightsbridge, les cloches de Saint-Peter's couvrant cette cacophonie... au fond d'un fiacre, j'ai passé les heures les plus exaltantes, invisible notateur au pinceau du mouvement perpétuel de l'immense métropole, aboutissement de tout, fourmilière humaine. Insaisissable diaprure de l'atmosphère marine, poussiéreuse, charbonneuse, élyséenne de la cité, de quels émois je te suis redevable.⁷

Blanche était un habitué d'un des rares salons de Londres où Moore aimait à se montrer, celui de sa grande amie, Mary Hunter. Et ne communiaient-ils pas tous deux aussi dans une même amitié pour Miss Sands, de Newington, près d'Oxford ?

« GM » était régulièrement l'hôte de la famille Blanche à Auteuil. Écoutons-le évoquer ses souvenirs :

Auteuil est tellement français, son symbolisme m'enchanté. Auteuil est comme une fleur dont les pétales s'ouvrent aux baisers de l'air et dont les racines cherchent leur chemin bien avant dans un riche terrain. Ah ! la terre de France, ses vignes et ses vergers ! Les pensées me viennent sans que je les appelle, mes pensées chantent toutes ensemble : je sais à peine ce qu'elles chantent. Mes pensées chantent comme le soleil ; ne me demandez pas ce qu'elles veulent dire, elles n'ont ni plus ni moins de sens que ce soleil dont je fais partie, ce soleil de France dont je vais jouir pendant trente jours. Mai m'emporte vers mes chers et bons amis qui m'attendent à Auteuil, et juin m'éloignera d'eux. Mais juin n'est pas encore venu, et voici la villa, voici, parmi les arbres fleuris, mon ami, dans une veste jaune pâle, devant son chevalier (...) Les années se suivent, et c'est toujours le même affectueux accueil, le même accueil spontané, dans ce jardin peuplé de rhododendrons et de marronniers en fleurs (...) voici le docteur. Il enlève sa calotte d'un geste admirable ; sa dignité est de celles que seule la bonté peut donner ; et sa bonté est un don parfaitement pur, dégagé de toute formule, une chose en soi, comme la peinture de Manet.

Suivons encore l'auteur dans l'atelier de son ami :

⁷ *Pêche aux Souvenirs*, Paris, Flammarion, Avant-Propos, pp. 19-20.

J'accompagne Blanche dans son atelier au bout du jardin, dans ce vaste salon qu'il a garni de jaune pâle et de bleu foncé. Aux murs, quelques œuvres des grands maîtres modernes, Manet, Monet. Cette toile de Monet représentant une plaine, de quelle aisance elle témoigne ! Elle ressemble à une aquarelle japonaise : un horizon bas se fondant dans la lumière basse, et le clocher de la ville visible dans la brume. Et voyez la célèbre « Leçon de danse » de Degas, cette danseuse qui descend un escalier en spirale, et dont les jambes seulement sont visibles, l'escalier coupant le tableau en deux... Le tableau dénote un esprit curieux, pénétrant et mordant, et ce châle écossais est aussi inattendu qu'un adjectif de Flaubert. Un portrait de Manet est suspendu auprès, large, solide, et mystérieux comme la nature.⁸

George Moore trouvait chez les Blanche une seconde terre de refuge. Là, comme dans les cafés de Montmartre des années « septante », il pouvait parler livres et tableaux avec des connaisseurs. Il retrouvait avec enchantement la vivacité, l'esprit, la liberté de ton de la conversation française. A Auteuil aussi bien qu'à Dieppe, on s'arrangeait pour lui réserver deux ou trois pièces dans une aile de la maison, car il tenait à consacrer de longues heures à son œuvre. Après le dîner, il lisait d'une voix chantante jusque fort avant dans la nuit le chapitre qu'il venait de terminer, abusant souvent de l'affectueuse attention de ses hôtes qui n'osaient pas l'interrompre. Gare à celui qui faisait mine de quitter la pièce ! Sa lecture terminée, l'auteur appelait les critiques de ses auditeurs, se servant d'eux sans aucun scrupule, comme Molière de son entourage.

Blanche, donc, accueillit Moore et sut créer pour lui le « climat » dont il avait besoin. Mais il alla plus loin encore dans la générosité : par la plume et par la parole, il le fit connaître en France et même en Angleterre. Nous ne retiendrons que quelques lignes de ses nombreux volumes de souvenirs où il nous semble avoir saisi et exprimé de façon particulièrement perspicace le caractère singulier du talent de Moore. Voici deux passages extraits de *Mes Modèles*. Le premier concerne l'art du conteur :

Son immense réputation de conteur, Moore l'a due à la conversation, avant de l'acquérir par ses livres. Quant à ceux-ci, quelle qu'en soit l'étoffe, ils s'imposent par le prestige d'un don particulier aux Irlandais, mais que le prosateur a cultivé patiemment, de vive voix. Sa phrase écrite garde, quand elle est lue tout haut, les inflexions de sa voix, le rythme de sa diction.⁹

Dans le second, Blanche commente les caricatures de Moore par Max Beerbohm :

Les crayons et les pinceaux de Max le représentaient en ses attitudes les plus comiques, enfant-vieillard, toujours le même avec ses sourcils en accent circonflexe, sa moustache dégoulinante, ses hanches, sa silhou-

⁸ *Mémoires de ma vie morte*, éd. citée, pp. 65-8. (texte légèrement modifié.)

⁹ *Mes Modèles*, Paris, Stock, 1929, p. 225.

ette en forme d'œuf, sa drôlerie touchante et ingénue, comme le Charlie Chaplin du Cirque. La bouffonnerie, dans la vie ou sur la scène, est faite d'impondérables parmi lesquels l'inconscience du sujet, son sérieux, la disproportion des causes et des effets. Malgré ses caprices souvent irritants, nous avons aimé « GM » tel quel ; on ne le remplacera pas.¹⁰

Dans *Portraits of a Lifetime*,¹¹ Blanche remarquait qu'il lui était souvent impossible de citer des extraits de sa correspondance avec Moore, celle-ci appartenant en grande partie aux collectionneurs d'autographes. En revanche, il donnait en appendice quelques lettres de son ami. Dans l'une, datée du 2 décembre 1887, ce dernier écrivait :

Quant à votre question de savoir si j'exprime mes propres opinions (il s'agit des *Confessions d'un jeune Anglais*) ou celles d'un jeune homme imaginaire, je réponds que j'exprime partout mes opinions, sauf dans un chapitre intitulé *Synthèse de la Nouvelle Athènes*. Dans ce chapitre-là, j'essaie de formuler l'esprit d'un lieu où j'ai passé bien des années instructives.

Moore dédia son livre à l'artiste qui avait dessiné une lithographie pour orner la reliure du volume cartonné. L'édition anglaise de 1888 porte la dédicace suivante, rédigée en français :

A Jacques Blanche. L'âme de l'ancien Egyptien s'éveillait en moi quand mourut ma jeunesse, et j'étais inspiré de conserver mon passé (sic), son esprit et sa forme, dans l'art. Alors, trempant le pinceau dans ma mémoire, j'ai peint ses joues pour qu'elles prissent l'exacte ressemblance de la vie, et j'ai enveloppé la mort dans les plus fins linceuls. Rhamenès le Second n'a pas reçu des soins plus pieux ! Que ce livre soit aussi durable que sa pyramide ! Votre nom, mon cher ami, je voudrais l'inscrire ici comme épitaphe, car vous êtes mon plus jeune et mon plus cher ami ; et il trouve en vous tout ce qui est gracieux et subtil dans ces mornes années qui s'égouttent dans le vase du XX^e siècle.

Nous possédons une lettre en français inédite¹² de Moore à Blanche qui revêt à nos yeux d'autant plus d'importance qu'elle éclaire un point encore obscur de leurs relations. Elle nous montre l'écrivain critiquant, à la demande de l'auteur, un article du peintre paru dans la *Revue de Paris*. On ne sait pas assez l'influence de G. Moore sur J.-E. Blanche, écrivain. Ce dernier, comme Louis Gillet, Jean-Aubry et d'autres amis de Moore, qui ont loyalement reconnu leur dette, a bénéficié de l'expérience laborieuse de son aîné. Pourquoi ne l'a-t-il pas publiée, cette lettre ?¹³ A-t-il été froissé par une critique qu'il avait pourtant sollicitée ? C'est possible. En voici le passage essentiel :

¹⁰ *Id.*, p. 244.

¹¹ Autre livre de souvenirs, publié à Londres, celui-ci, en 1936, chez J.M. Dent & Sons.

¹² Lettre en la possession de M. Georges-Mévil Blanche qui a bien voulu nous autoriser à la publier.

¹³ J.-E. Blanche a publié la plupart des lettres de G. Moore dans ses livres de souvenirs.

Je vous remercie aussi, cher ami, pour le numéro de la *Revue de Paris* que vous avez eu la bonté de m'envoyer. Votre article est très bien ; vous dites des choses très fines ; vos phrases exhalent une âme subtile très souvent, cela est incontestable... Mais vous voulez avoir une critique un peu plus avisée que cela, la critique d'un technicien, si je peux m'appeler ainsi. Eh bien, mon cher ami, vous ne savez pas encore grouper vos idées. Relisez page 52 « un artiste réussi » jusqu'à la fin de la page 53, et vous trouverez, je crois, au moins une dizaine de motifs dont aucun n'est développé. Pour écrire bien, selon moi, il faut savoir écrire une page, deux pages ou trois pages sur une idée, et alors trouver une transition pour passer à une idée analogue que vous développerez à son tour. Et il faut continuer ainsi jusqu'à la fin du livre. C'est la seule façon d'obtenir une étoffe dense. La vôtre est un peu disparate. C'est dommage que vous n'êtes pas ici, car pour m'expliquer bien il faudrait que vous lisiez les deux pages avec moi ; mais vous êtes si intelligent, mon ami, que vous me comprendrez sans la démonstration pédagogique.¹⁴

Comme nous le disons au début de ce chapitre, les deux hommes étaient trop susceptibles, leur sensibilité était trop aiguë pour que leur long commerce n'eût pas été interrompu par quelques pénibles épisodes. Mais le contact se rétablit toujours. Une des dernières joies de George Moore fut un article affectueux de Jacques-Emile Blanche à l'occasion de son 80^e anniversaire. Le vieillard lui écrivit aussitôt cette lettre que nous donnons « in extenso » parce qu'elle est l'ultime pièce du dossier que nous connaissons :

Mon cher Jacques, les lignes que vous avez ajoutées à « l'adresse » publiée dans le *Figaro* et le *Times* m'ont fait grand plaisir, « j'ai le culte du souvenir » (en français dans le texte). J'aime à me retourner sur les sentiers que nous avons très souvent parcourus ensemble et à rappeler notre histoire. Vous avez été le premier à me dire que je n'ai pas écrit dans *Aphrodite en Aulis* un livre complètement vide et stupide. On a confirmé votre critique, et j'en suis content, mais rien ne m'a fait plus plaisir parmi toutes les marques d'affection qui m'ont été prodiguées ces deux dernières semaines que les lignes que vous me consacrez dans votre article. Votre affectionné...¹⁵

Il y aurait un beau livre à écrire sur J.-E. Blanche, sur l'homme d'abord si diversement et généreusement doué. On y étudierait le peintre, le critique, le mémorialiste, le romancier — l'auteur d'*Aymeris*, surtout, livre-clef de son œuvre —, sans oublier l'agent de liaison entre les cultures française et anglaise. Marcel Proust, qui l'a connu, a écrit que les dimanches de J.-E. Blanche étaient à la peinture ce que les lundis de Sainte-Beuve avaient été aux lettres.

Notre propos, ici, n'était que de préciser la nature des rapports entre les deux artistes qui, pour reprendre un mot de Blanche le concernant, ont toujours eu « un pied sur chaque côté de la Manche ».

¹⁴ Lettre en français du 27 juillet 1912.

¹⁵ Lettre inédite en la possession de M. Georges Mévil-Blanche qui a bien voulu nous autoriser à la publier.

3. GEORGE MOORE ET EDOUARD DUJARDIN.

Jacques-Emile Blanche a été à l'origine de la rencontre de G. Moore avec Edouard Dujardin. Le peintre s'était lié de bonne heure avec le jeune Normand à qui il accorda rapidement sa confiance et son appui. Ce fut lui qui l'initia aux raffinements de la vie mondaine, l'introduisit dans les milieux de la haute bourgeoisie. Il le choisit pour modèle du Darius Marcellot de son roman *Aymeris*. Dujardin lui écrivait à ce propos : « Qu'un personnage dont certains traits me ressemblent soit présenté par vous, au milieu de tous ceux que vous mettez en scène, comme un homme dont aucune action n'aura été mauvaise, bien plus, que vous disiez que vous n'avez « jamais connu d'être meilleur », cela dans un passage où votre Darius me ressemble plus particulièrement, voilà qui me va au cœur.¹⁶

George Moore fit la connaissance de Dujardin en 1886, à l'époque de la *Revue Wagnérienne*. Il aborda par ces mots, un certain matin de mai, le jeune poète qui portait sur son visage presque glabre « toute l'innocence du début de la Renaissance italienne » : « J'ai entendu dire hier soir chez Blanche que vous avez abandonné la composition. » Et Dujardin de répondre : « (oui) parce que je sentais que c'est impossible de dégoter Wagner » (en français dans le texte). C'est ainsi que commença leur longue amitié, sous l'égide du grand compositeur, dont l'influence depuis l'article que Baudelaire lui avait consacré en 1861 ne cessait de grandir en France. Pour de nombreux auditeurs Wagner symbolisait la réaction idéaliste contre le naturalisme et le positivisme. Dujardin avait subi le premier choc wagnérien à Londres, en 1882. Il avait juste 20 ans. Jusqu'alors, il n'avait entendu que quelques fragments joués dans les concerts, et toute son érudition wagnérienne ne relevait que du livre de Schuré, *Le Drame musical*. Quant à la langue allemande, il commençait à l'apprendre. Il assista aux représentations de la Tétralogie sans en comprendre grand-chose, mais ce furent quatre soirées inoubliables, quatre soirées d'extase ! La mort du compositeur en 1883 provoqua un renouveau d'intérêt pour son œuvre, si bien que plusieurs Français firent, l'année suivante, le voyage de Bayreuth et de Munich. C'est là que Dujardin rencontra pour la première fois Houston Stewart Chamberlain, Anglais né en Allemagne, élevé en France et qui devait se fixer plus tard en Angleterre. La *Revue Wagnérienne* est née de leurs conversations quotidiennes dans les brasseries munichoises.

On sait que ce périodique, dont le premier numéro parut le 8 février 1885, tenta d'acclimater en France la philosophie allemande dont Wagner se réclamait dans ses œuvres théoriques et qu'il entendait renouveler dans ses drames. Des déclarations comme celle-ci : « La musique est

¹⁶ Lettre inédite du 4 mars 1931 en la possession de M. Georges Casadavan, qui a bien voulu nous autoriser à la publier.

un art sacré, une religion », qui semblait inspirée de Schopenhauer, retenaient particulièrement l'attention. Sans doute Isabelle de Wyzéwa, l'historien de la Revue, exprimait-elle une opinion largement répandue dans les milieux cultivés lorsqu'elle écrivait beaucoup plus tard :

L'œuvre de R. Wagner, outre l'incomparable valeur d'une révélation philosophique, a encore pour nous le sens clair et précieux d'une doctrine esthétique. Elle signifie l'alliance naturelle, nécessaire, des trois formes de l'art plastique, littéraire et musicale, dans la communion d'une même fin, unique : créer la vie, inciter les âmes à créer la vie.

En somme, il s'agissait de répandre une nouvelle forme d'art. A la fin de son existence, Dujardin précisait :

Du point de vue purement français, son œuvre (celle de la *Revue Wagnérienne*) a été, dans le grand mouvement poétique de 1885-6, là encore, de jeter des lumières ; elle a été le trait d'union entre Wagner et Mallarmé, entre Schopenhauer et le symbolisme ; elle a aidé les symbolistes à prendre conscience de la profonde nécessité musicale qui s'imposait à eux.¹⁷

On sait que la Revue fut financée par un Genevois, Agénor Boissier, à qui Dujardin eut, un jour, le malheur de déplaire. Le ton de certains articles avait heurté les convictions morales et religieuses du mécène qui, dès lors, n'envoya plus de fonds. Ainsi disparut une revue qui, comme tant d'autres, devait être éphémère. Lorsque nous le vîmes quelques mois avant sa mort, Dujardin nous confiait que « si elle avait été destinée à vivre longtemps, elle serait vite devenue une revue officielle comme le *Mercur de France* ».

Curieux homme que cet Edouard Dujardin qui aurait tant voulu avoir un fils qui fût Goethe, Nietzsche, Wagner, Shakespeare, Mallarmé, « et tout de même Dujardin », enchaînait malicieusement J.-E. Blanche. Ne va-t-il pas jusqu'à se mettre en « quête d'une génitrice pour engendrer ce génie complet » ? C'est ainsi que nous le voyons un soir à Dieppe, au casino, « en smoking, escarpins vernis, monoclé, fleur à la boutonnière. Il a pris des leçons de maintien ! »

Né le 10 novembre 1861 près de Blois, Ed. Dujardin appartenait à une famille de petite bourgeoisie. Son ascendance normande peut expliquer son tempérament lyrique et son adhésion au wagnérisme. Après ses études secondaires, à Paris, il s'était senti attiré par la musique et avait travaillé au Conservatoire aux côtés de Paul Dukas et de Claude Debussy.

Au temps de sa jeunesse, il hantait les hippodromes où il se faisait amener en « hansom cab » conduit par un cocher en livrée anglaise. On le voyait à Longchamp revêtu d'une redingote grise, coiffé d'un haut de forme de même couleur, une longue vue en bandoulière. Il suivait les courses avec d'autant plus d'intérêt qu'il se plaisait à placer de fortes sommes sur les outsiders. Il se vantait d'avoir découvert une méthode permettant de déjouer la science des bookmakers.

¹⁷ Mallarmé par un des siens, Paris, Messin, 1936, p. 234.

Allez à un champ de courses l'esprit libre de tout pronostic, disait-il, et ne pariez jamais à moins qu'au tout dernier moment un cheval ne passe de dix contre un à cinq contre un. Si cela arrive, mettez alors tout votre argent sur ce cheval, car si la cote d'un cheval fait une telle progression dans la dernière demi-heure, nous pouvons raisonnablement supposer que toute l'écurie parie pour ce cheval.¹⁸

Ce système devait être bon puisqu'il rapporta à son inventeur des gains appréciables et lui valut sur les champs de course une réputation dont il se montrait très fier.

Cette passion fut brusquement interrompue un soir que Dujardin revenant en cab de Longchamp ne put maîtriser son cheval qui, effrayé par un bruit insolite, prit le mord aux dents, descendit les Champs Elysées au grand galop et vint heurter violemment un tilbury dont les occupants furent projetés sur le sol et légèrement blessés. Dujardin fut poursuivi en justice et dut payer dix mille francs de l'époque pour dommages et intérêts. Découragé par cette mésaventure, il délaissa les hippodromes pour Monte-Carlo où il se ruina.

Il commença alors une nouvelle carrière dans la publicité et le journalisme, où il se redora promptement, ce qui lui permit d'acquérir la propriété du Val-Changis près de Fontainebleau. Il fut même, pendant quelque temps, directeur d'une société d'études touristiques, sans qu'il négligeât pour autant sa vocation d'écrivain et d'éditeur qu'il prenait très au sérieux.

Après avoir lancé avec H.S. Chamberlain et T. de Wyzéwa la *Revue Wagnérienne*, il publia avec Wyzéwa et Fénéon la seconde série de la *Revue Indépendante*, dont le premier numéro sortit en novembre 1886. Wyzéwa et lui surent rapidement s'entourer d'une équipe de collaborateurs de premier plan, acquis à l'esthétique symboliste. Relevons les noms de Mallarmé, Verlaine, Henri de Régnier, Viélé-Griffin, Moréas, Fénéon, Huysmans, Laforgue, Barrès, Bourget, Villiers de l'Isle-Adam, G. Kahn, T. Duret, sans oublier celui du directeur qui y fit paraître, notamment, *Les Lauriers sont coupés*. Parmi les écrivains de langue anglaise, il y avait Swinburne (traduit par Viélé-Griffin), Rossetti (traduit par Lord Alfred Douglas), Walt Whitman, George Moore, enfin, dont la revue donna les *Confessions d'un jeune Anglais* en 1888. Tous ces collaborateurs n'étaient pas des inconnus pour notre auteur. Aussi ce dernier avait-il immédiatement répondu à Dujardin, qui lui demandait s'il la lisait : « Certainement, cette Revue m'intéresse. Presque tous ses collaborateurs sont mes amis personnels et leur art excite mon esprit et me ravit. » Nous avons du reste le témoignage de J.-E. Blanche à ce sujet :

A ce moment-là (1886), Moore était fasciné par tout ce qui touchait au Symbolisme, à l'Impressionnisme et aux mouvements artistiques à Paris.¹⁹

¹⁸ *Conversations in Ebury Street*, London, Heinemann, 1930, p. 178.

¹⁹ *Portraits of a Life time*, London, J. M. Dent and Sons, 1937, p. 239.

Dujardin transforma un bureau de tabac de la Chaussée d'Antin en une librairie et une petite galerie de peinture. La boutique devint vite célèbre, de même que les dîners mensuels qui se tenaient dans le sous-sol et auxquels Moore était convié lorsqu'il se trouvait à Paris.

Le sous-sol de la librairie avait un piano, nous apprend Blanche. M. Villiers, se levant de table en chantant le chœur des pèlerins de Tannhäuser, se démenait sur l'instrument aux cordes peu sonores, désaccordées, et les brisait comme Liszt... Aussi romantique que le Comte de Villiers de l'Isle-Adam, Edouard Dujardin, comme un Jeune France, recevait ses auteurs en gilet de velours rouge, boutons dorés disposés en écusson, veston étriqué, pantalon collant gris « cuisse de nymphe émue ». Myope, il ôtait le binocle du libraire, mettait le monocle du gandin.²⁰

Après avoir dû abandonner la direction de la *Revue Indépendante* en décembre 1888 (date qui marque la fin de la seconde série), Dujardin ne cessa pas son activité journalistique. Il dirigea la *Revue des Idées* de 1904 à 1907, après avoir administré *Fin de Siècle* et *Jean qui rit*.

Je me demande, écrivait Moore, si ce fut Kant ou Nietzsche, ou le folk-lore palestinien qui interrompit l'heureuse administration de *Fin de Siècle* et de *Jean qui rit*, ou si l'attrait que ces journaux présentèrent une fois s'était émoussé. Toutes choses ont leur saison, les journaux, les religions et nous-mêmes ; aussi Dujardin, ayant tiré tout ce qu'il avait pu de la musique, du journalisme, du jeu, de la poésie, de l'art dramatique, ne pouvait-il faire autrement que de se tourner vers l'exégèse biblique.²¹

C'est à cette époque-là que Dujardin collabora à *The Universal Review*, dont l'éditeur était un ami de Moore. Dans un article qu'il y publia, intitulé *Verlaine*, nous trouvons quelques lignes sur Huysmans dont il a été sans doute l'un des premiers à parler en Angleterre :

... Et voilà que le mouvement symboliste pénètre dans le grand public. On sait qu'en 1884, le romancier naturaliste J.K. Huysmans, attiré par ces nouveautés, consacra une partie de son roman *A Rebours* aux poètes dits symbolistes ; le retentissement de *A Rebours* fut grand et cette date peut être considérée comme celle de l'entrée définitive des poètes nouveaux dans le siècle.²²

Plus tard, dans les premières années du siècle, Moore rencontra son ami français surtout au Val-Changis.

Le Val-Changis avait un grand parc à la Watteau, écrit André Billy dans *Balcon au bord de l'eau*, et une salle à manger très haute de plafond dont tout le panneau principal était occupé par une toile inachevée d'Anquetin représentant le Triomphe d'Apollon. Le soir, à la lueur des bougies, quand Dujardin présidait une table de vingt-cinq convives, sa belle tête blanche, se détachant sur le clair-obscur de la toile d'Anquetin, était d'une parfaite noblesse. On se serait cru chez quelque vieux gentilhomme, au pays de Barbey d'Aurevilly. Le sujet de conversation quasi

²⁰ *La Pêche aux souvenirs*, Paris, Flammarion, 1949, p. 191.

²¹ *Conversations in Ebury Street*, London, Heinemann, 1930, p. 179.

²² N° de janvier 1890.

obligé à ces dîners était Mallarmé, le symbolisme, la poésie, le vers libre, le monologue intérieur.

André Billy, Edmond Jaloux, Aristide Marie étaient les jeunes voisins de table de George Moore qui s'amusait à leur tenir des propos extravagants sur la littérature anglaise, à l'étonnement, parfois au scandale de ses interlocuteurs, lesquels oubliaient ses origines irlandaises. Cependant, s'ils ont parfois pris ses blagues au sérieux, ils n'ont pas moins su tracer de lui des portraits ressemblants, saisir les aspects si divers de l'étrange auteur des *Mémoires de ma Vie morte*.

Aristide Marie, un des plus fidèles habitués du Val-Changis, biographe de Barbey d'Aurevilly et de Gérard de Nerval, et qui fut, avec Mallarmé, témoin au premier mariage de Dujardin, nous a laissé un livre de souvenirs, *La Forêt symboliste*, qui contient, entre autres, un chapitre intitulé *Autour du Val-Changis. George Moore*. Il décrit ainsi celui qu'il a connu pendant près de quarante ans :

Grand, très soigné de mise, un peu distant à l'abord, aisément impertinent à l'égard de qui ne lui plaisait pas, tout son extérieur décelait un gentleman de race...²³

Un peu plus loin, il met l'accent sur la faculté extraordinaire que Moore avait de gouverner sa vie en fonction de son œuvre :

Ni joueur, ni enclin aux aventures, il ne trouvait dans le commerce des femmes que la satisfaction d'une sensibilité plus cérébrale que passionnelle, une sorte de dilettantisme galant qui, l'illusion passée, le faisait écarter ses partenaires, comme le citron pressé dont parle Balzac. Aussi son éloignement de toute liaison durable resta-t-elle, comme son persistant célibat, la loi d'une existence gouvernée par une exclusive possession de soi.²⁴

Edmond Jaloux, autre convive de Dujardin, commentait ainsi le portrait que Manet nous a laissé du Moore des années parisiennes :

G. Moore y a l'air d'un délicieux gentleman britannique, rose et blond, extrêmement jeune et même un tantinet naïf. Mais, quand on le voit aujourd'hui à Paris où il revient souvent, on s'aperçoit que malgré les cinquante ans qui ont glissé sur l'homme et sur le portrait, G. Moore n'a pas changé beaucoup. Déjà, sur l'esquisse de Manet, il avait ces joues marquées, un peu lourdes et comme soufflées, que nous lui voyons à présent ; mais, en revanche, il a gardé ces yeux clairs, étonnés, vifs, joyeux, ingénus, presque enfantins que le grand peintre a notés si fidèlement. Et cette jeunesse intérieure, cette fraîcheur exquise...²⁵

Quant à André Billy, voici comment lui apparaissait son confrère irlandais, de près de 30 ans son aîné :

On était frappé d'abord par son visage rond, blond et rose de baby. Un sourire extraordinairement jeune et narquois plissait ses bonnes joues

²³ *La Forêt Symboliste*, Paris, Firmin-Didot, 1936, p. 116.

²⁴ *Id.*, p. 119.

²⁵ *Figures Etrangères*, 1^{re} Série, p. 230, Paris, Plon, 1925.

et faisait pétiller ses yeux bleus... Quelle vivacité d'esprit ! Quelle ardeur à contredire et à s'affirmer.²⁶

Le peintre Anquetin faisait partie des fidèles compagnons d'Edouard Dujardin. Puissant portraitiste de Charles Conder, de William Rothenstein et d'autres jeunes Anglais de talent attirés à Paris par Moore, il était l'auteur d'un livre important sur Rubens et la peinture par glacis. Ce fut une figure originale de cette époque dont Moore rappela le souvenir dans ses Mémoires sous le nom d'Octave Barré :

Il n'avait aucunement l'aspect d'un homme moderne, mais bien plutôt celle d'un baron du XVI^e siècle ; sa barbe et son nez cassé, son air hiératique concouraient à la ressemblance ; il portait son jersey comme si c'eût été une cote de mailles. Jusque dans le choix de son habitation, il semblait éviter la modernité ! il avait déniché un atelier dans une rue dont personne n'avait jamais entendu parler, un atelier abrité par de grands murs délabrés, au beau milieu d'un terrain vague où pullulaient des choux, qu'il cueillait quelquefois pour sa soupe, car Octave était toujours selon son expression dans une « dèche épouvantable ». Il s'arrangeait toujours néanmoins pour garder un cheval en bon état dans l'écurie placée à l'extrémité du jardin, et on le lui sellait à la tombée du jour. Mes amis et mes amies, disait-il, je regrette, mais mon cheval m'attend.²⁷

Anquetin présenta Moore à Marie Pellegrin, l'un de ses modèles, à qui sera consacré un chapitre de *Mémoires de ma Vie morte*, dont le titre, « La Fin de Marie Pellegrin », est emprunté à Paul Alexis.

Quel dommage qu'Edouard Dujardin ne nous ait rien laissé sur George Moore, hormis deux articles de journal ! Comme nous lui en demandions la raison, il nous répondit, presque fâché :

Je ne veux pas écrire mes souvenirs. Je laisserai tous les matériaux à ma femme qui est mieux qualifiée que quiconque pour mener à chef ce travail.

Après un court silence, il reprit :

Moore, l'homme, était plus populaire que ses livres. A Fontainebleau, où on l'aimait beaucoup, il causait longuement avec les gens de la rue. Il s'entretenait avec les boutiquiers et s'intéressait à leur vie, car il était curieux de tout. On évoquait le brillant causeur qui pouvait dire des énormités avec un accent si délicieux qu'il était difficile de lui en tenir rigueur, car il était charmant, en dépit de certaines grossièretés et impolitesses qui blessaient. Nous nous sommes souvent disputés, mais nous nous sommes toujours réconciliés.

Moore a dédié à Dujardin un de ses meilleurs livres, *Le Lac*.²⁸ Voici une partie de l'Épître dédicatoire » écrite en français par l'auteur :

²⁶ *Le Balcon au bord de l'eau*, Paris, A. Fayard, 1949, p. 109.

²⁷ Edition citée, p. 35.

²⁸ *The Lake*, London, Heinemann, 1905.

Il y a bien des raisons pour que je désire voir votre nom sur la première page d'un livre de moi ; la meilleure est, peut-être, que vous êtes mon ami depuis les *Confessions d'un jeune Anglais* qui ont paru dans votre jolie *Revue Indépendante* et, depuis cette bienheureuse année, nous avons causé littérature et musique combien de fois ! Combien d'heures nous avons passées ensemble, causant, toujours causant, dans votre belle maison de Fontainebleau, si française avec sa terrasse en pierre et son jardin aux gazons maigres et aux allées sablonneuses qui serpentent parmi les grands arbres forestiers. C'est dans ce jardin à l'orée de la forêt même, parmi la mélancolie de la nature primitive, et à Valvins, où demeurerait notre vieil ami Mallarmé, triste et charmant bonhomme, comme le pays, du reste (n'est-ce pas que cette tristesse croît depuis qu'il s'en est allé ?), que vous m'avez entendu raconter *Le Lac*... A Valvins, la Seine coule silencieusement tout le long des berges plates et gracieuses, avec des peupliers alignés ; comme ils sont tristes au printemps, ces peupliers, surtout avant qu'ils ne deviennent verts, quand ils sont rougeâtres, posés contre un ciel gris, des ombres immobiles et ternes dans les eaux, dix fois tristes quand les hirondelles volent bas !

Nous voyons une fois de plus, par cette citation, combien Moore était sensible au paysage. C'est à Val-Changis qu'il a raconté non seulement *Le Lac*, mais nombre de ses livres qui s'élaboraient ainsi au cours de longues promenades. De plus, Dujardin, chargé en 1913 d'un cours à l'Ecole pratique des Hautes Etudes sur les origines du Christianisme, entretenait son invité de ses recherches sur *La Source du Fleuve Chrétien*, titre évocateur d'un de ses grands ouvrages. « Pendant des années », nous confia-t-il, « nos conversations portèrent invariablement sur Wagner et sur St.-Paul ». Or, Moore écrivit précisément plusieurs livres où l'on retrouve les thèmes discutés à Val-Changis : *Evelyn Innes*, *Sœur Thérèse*, *Le Lac*, déjà cité, et *Solitude du Kerith*.

Si l'écrivain français n'a publié, comme nous l'avons noté, que deux articles de journal sur Moore, ce dernier, en revanche, a consacré de nombreuses pages au fondateur de la *Revue Wagnérienne*, notamment dans *Are*, dans *Vale* et dans *Conversations à Ebury Street* d'où nous extrayons le portrait suivant :

De haute stature et élégant, Edouard Dujardin a plutôt l'aspect d'un Anglais que d'un Français. Il a de longs membres, une petite tête, de larges épaules. Son humeur alterne entre la violence et l'affection, l'affection faisant facilement pencher la balance. Lorsque nous regardons sa tête, nous remarquons qu'elle n'est pas ronde et haute comme nous le pensions, mais que le front est fuyant, et nous nous disons : « Le front est peut-être d'un inconstant. » Puis, interrogeant les yeux pour en apprendre davantage, nous remarquons qu'ils sont d'un rêveur plutôt que d'un artiste ; nous savons que Dujardin n'a jamais pu trouver une forme adéquate pour ses rêves, qu'ils fussent poétiques, philosophiques, ou religieux. Sa première inspiration le portait vers la religion ; il avait désiré, une fois, être prêtre, mais on n'appréciait guère les exaltations au séminaire. Or, sans ses exaltations, il ne nous présenterait pas son visage de haut ecclésiastique, ou peut-être d'acteur de génie. Ce n'est pas, cependant, le nez droit qui nous apprend à connaître l'homme véritable ; la bouche est plus révélatrice. Celle de Dujardin est grande et molle ;

une langue épaisse lèche les lèvres ; quand nous la regardons, nous pensons à un homme si gourmand de la vie qu'il la boirait avidement, presque à l'image d'un animal incapable de retenir ses désirs.²⁹

Pour illustrer sa pensée, G. Moore inventait un conte. Il représentait Dujardin sous les traits d'un enfant endormi dans son berceau sous une fenêtre. Une fée descendait jusqu'à lui et lui disait : « Tu aimeras l'art plus purement qu'aucun être humain ne l'a jamais fait. » Et elle prédisait à l'enfant un talent qui lui permettrait, à l'âge adulte, de « dégoter Wagner ». Mais une vilaine fée qui s'était cachée dans la cheminée avait entendu ces paroles, et, après le départ de la première, se dirigeait vers le berceau en murmurant : « Il n'est pas en mon pouvoir de t'enlever le talent qu'on t'a départi, mais je veux t'en donner un autre qui le détruira : un amour excessif de la vie. » Le conteur cédait ensuite la parole au critique qui voyait en Dujardin un homme également sujet à deux influences, suspendu entre les cieux et l'enfer, retournant périodiquement à l'art, l'âme lourde de trahisons, ainsi que le pécheur repentí revient à son Dieu.

Comme Dujardin et Moore étaient différents ! Au cours d'interminables conversations sous les grands arbres de Val-Changis, il arrivait souvent à celui-ci de mettre en garde le maître de céans contre les dangers, pour son art, d'une vie insuffisamment contrôlée. Dujardin répondait : « Vous voudriez enlever de ma vie tout ce qui lui donne sa saveur. » Il entendait mener une existence pleine et libre de toute contrainte, faisant leur part au corps et à l'âme. Il ne pouvait s'affirmer que dans la diversité de ses dons, tel Balzac, auquel Moore le comparait volontiers, plus exactement un « abrégé de Balzac ». Moore voyait en lui « un début jamais achevé portant toutes les richesses de la *Comédie humaine* ». Alors que Dujardin lui avouait, un jour, sa fatigue de soutenir un combat dont il ne voyait pas la fin, il répliqua : « J'ai toujours essayé d'éviter les fardeaux, tandis que vous, vous avez traversé la vie en les amassant. »

Si nous doutions encore de l'importance de l'amitié qui liait Moore et Dujardin, il nous suffirait de rappeler ces mots de l'écrivain irlandais dont rien ne nous autorise à minimiser la signification : « A aucun je n'ai accordé une oreille aussi ardente qu'à Ed. Dujardin. Manet, Degas et Monet furent des collaborateurs occasionnels, mais si je devais dire dans quel terrain j'ai moissonné avec le plus de profit, je répondrais : dans celui d'Edouard Dujardin. »³⁰

²⁹ *Conversations in Ebury Street*. London, Heinemann, 1930, p. 179.

³⁰ *Ibid.*, p. 182-3.

4. GEORGE MOORE ET FIRMIN ROZ.

Firmin Roz fut un des premiers critiques français à écrire sur Moore. Nous lui devons, en effet, une étude publiée dans le *Journal des Débats* du 27 décembre 1906. Il n'était pas encore l'éminent historien de l'Amérique et du Canada qui siégera à l'Académie des sciences morales et politiques. Il s'occupait alors surtout de littérature anglaise et envoyait souvent des articles à Théodore de Wyzéwa qui dirigeait la chronique des lettres anglo-saxonnes à la *Revue des deux Mondes*. Il avait présenté, par exemple, Thomas Hardy et son œuvre dans le numéro du premier juillet de la même année.

Lorsque Roz fit la connaissance de Moore à la fin de 1905, il venait de publier un livre sur l'Irlande, l'Ecosse et le Pays de Galles qui avait enchanté l'auteur du *Lac*. Ce dernier désirait vivement être lu en France. Aussi, cédant à une de ces impulsions qui le caractérisaient et trahissaient ses origines celtiques, lui demanda-t-il de traduire *Esther Waters*.

Moore, nous raconta Firmin Roz, m'assura qu'après avoir lu deux lignes de moi, il avait compris que j'étais un artiste, donc le traducteur qu'il lui fallait. Je lui répondis que je ne pouvais envisager d'entreprendre seul cette tâche à cause de mes nombreuses occupations. Je lui proposai un professeur agrégé d'anglais, nommé Emmanuel Ferrard, qui avait longtemps travaillé dans les douanes anglaises.

C'est ainsi que la première version française d'*Esther Waters* fut décidée.³¹ Publiée en 1907 chez Hachette, elle portait les noms des deux traducteurs. Le livre se vendit mal. Rappelons qu'au début du siècle, on lisait encore peu de romans anglais en France. Moore, qui avait accepté en connaissance de cause la collaboration de Fenard, mais que l'échec irritait, la reprocha injustement à Roz en ces termes : « Jamais un douanier n'a pu traduire correctement un livre. » Il s'entêta dans son attitude, ce qui provoqua un froid dans leurs relations. Quelques années plus tard, Roz, de passage à Londres, se rendit à Ebury Street. L'accueil fut très cordial et les deux hommes se réconcilièrent. Dès lors, l'écrivain français n'alla jamais à Londres sans rendre visite à son confrère qui faisait de même à Paris. Les cocasseries de l'Irlandais amusaient Mme Roz et ses enfants. Elles leur faisaient bien vite oublier ses impolitesses. Comme beaucoup de ses compatriotes, « G. M. » était impulsif et déroutant. Voici deux anecdotes illustrant cet aspect de son caractère. Un jour qu'il se trouvait à Paris, Moore invita ses amis à dîner. Le maître d'hôtel lui offrant du caviar, il refusa, sous prétexte qu'il n'en avait jamais mangé. Il commanda un poisson qu'il ne put se faire servir, et, finalement, demanda du poulet. Mais le garçon eut la malheureuse idée de ne lui apporter que des pilons et des ailes, que Moore, furieux, refusa. Il voulait un poulet entier sur la table, au grand amusement des garçons, du maître d'hôtel et de ses convives ! Une autre

³¹ La seconde fut l'œuvre de D. Halévy, en 1933.

fois, il désira vivement voir une pièce de théâtre dont on lui avait dit grand bien. Il pria Roz de lui faire remettre des billets par le directeur du théâtre qui avait traduit Kipling. On s'empessa d'envoyer une « corbeille », en ajoutant qu'on serait fort heureux de faire la connaissance de l'auteur de *Mémoires de ma Vie morte* et de lui serrer la main au second entracte. Moore se déclara enchanté de l'invitation. Mais, après dix minutes de représentation, il se pencha vers son voisin et lui souffla : « Venez, nous partons. Je ne peux supporter de m'ennuyer au théâtre. Vous direz au directeur que j'étais souffrant. » Roz et sa femme durent le suivre, fort gênés par cette impolitesse.

Dans une lettre qu'il nous adressa, Firmin Roz écrivit :

George Moore pouvait être si gentil, si charmant qu'on lui passait ses goujateries.

Et plus loin :

La littérature vue souvent à travers la peinture était toute sa vie. Il était terriblement homme de lettres et tout à fait incapable de raconter quoi que ce soit de sa vie sans le transposer quasi automatiquement sur le plan de la création littéraire. Il m'a dit, un jour, dans sa petite maison de Londres où il vivait très solitaire et tout à son travail — et pour s'excuser envers moi d'un procédé dont j'avais eu à me plaindre — : « Il ne faut pas m'en vouloir. Je suis, voyez-vous, une espèce de moine de la littérature. »

Relevons enfin que Firmin Roz a traduit, avec Emmanuel Fenard, un passage de *Mémoires de ma Vie morte* qui parut dans la *Revue bleue* le 17 août 1907, sous le titre de *La Mort de Marie Pellegrin*.

L'article du *Journal des Débats* que nous évoquons plus haut était intitulé : *Un roman réaliste anglais : Esther Waters*, de George Moore. Il commençait ainsi :

Monsieur G. Moore n'est pas un Anglais. Ni sa naissance, ni son éducation, ni les influences qui dominent sa jeunesse ne le rattachent à l'esprit et aux traditions de sa patrie littéraire. Il faut demander aux détails essentiels de sa biographie l'explication de son talent et de son chef-d'œuvre... Mobile et enthousiaste comme un véritable Irlandais, il se brouille et se réconcilie avec ses compatriotes, raffole des Français par affinité naturelle, exalte les Anglais par esprit de contradiction, change d'amitiés et d'admiration comme ses aïeux changeaient d'église, lance son esprit inquiet dans toutes les voies et finalement se retrouve toujours lui-même, ardent, curieux et artiste... *

Voilà, n'est-il pas vrai, un croquis révélateur d'une remarquable acuité du sens critique ? En mettant avec raison l'accent sur la nature foncièrement irlandaise du romancier, Firmin Roz dégagait un des aspects essentiels de sa personnalité. Ne soulignait-il pas de même avec bonheur la fidélité exemplaire de l'écrivain à son art ? Rappelons-nous la date de cette étude ! En 1906, Moore n'avait pas encore publié les œuvres de sa maturité que beaucoup de critiques considèrent comme ses chefs-d'œuvre. La perspicacité de Roz n'en est donc que plus remarquable. C'est pourquoi nous pensons qu'il trouve naturellement sa place ici.

5. GEORGE MOORE ET DANIEL HALÉVY.

Quand Moore habitait à la rue de la Tour des Dames, il était le voisin des Halévy, de Degas, de Fromentin et de Mme Howland, leur amie commune. C'est Degas, précisément, qui présenta « l'Anglais des Bati-gnolles » à Ludovic Halévy, le père de Daniel. Comme d'autre part tous deux fréquentaient le cercle d'Alphonse de Rothschild, leurs rencontres étaient grandement facilitées. Aussi Halévy père emmenait-il souvent Moore au théâtre dans l'espoir de l'initier à un art pour lequel, hélas ! il n'avait aucun don. En effet, Moore écrivit bien quelques pièces avec le désir avoué de se faire un nom comme auteur dramatique, mais ses tentatives réitérées se soldèrent chaque fois, à son grand désespoir, par un échec.

Moore connut Daniel Halévy chez le père de celui-ci. Il s'entretenait volontiers avec lui de Nietzsche, que Dujardin lui avait révélé. Il appréciait son livre sur le philosophe allemand. « C'est ainsi », disait-il, « que toute biographie devrait être écrite ». L'influence de Nietzsche sur notre auteur apparaît, d'ailleurs, dans plusieurs de ses livres, notamment à la fin de *Mémoires de ma vie morte* et dans *Evelyn Innes*.

« George Moore m'a toujours parlé de D. Halévy avec amitié », nous dit G. Jean-Aubry, « cependant, ils ne furent jamais très intimes ». C'est ce que voulut bien nous confirmer D. Halévy lui-même dans une lettre, datée du 29 avril 1948, dont voici le début : « Moore n'a été pour moi qu'une heureuse chance, que quelques heureuses rencontres... En somme, je l'aimais bien. »

Il est assez remarquable que Daniel Halévy qui, n'est pas au premier chef un critique littéraire, et encore moins un spécialiste des lettres anglo-saxonnes, ait contribué par quelques articles de la meilleure veine à faire connaître Moore en France. L'étude qu'il lui consacra dans la *Revue de Paris* commence par ces termes : « Notre ignorance va-t-elle enfin cesser, et reconnaitrons-nous en George Moore l'un des nôtres, l'un des excellents mémorialistes de notre ville ? »³²

C'est à lui que nous devons encore une bonne traduction d'*Esther Waters* (à laquelle Edmond Jaloux collabora), publiée en 1933 aux Editions du Siècle. Et nous mentionnerons enfin l'article qu'il écrivit peu après la mort de Moore, où le souvenir d'Okousaï, le « vieillard fou de dessin », lui faisait dire : « Tel j'ai connu Moore à quatre-vingts ans passés, fou de prose... Peut-on rêver pour un prosateur mort plus belle ? »

Nous connaissons quelques lettres de « G.M. » à D. Halévy. Elles sont retranscrites dans le volume consacré aux *Lettres de Degas*, recueillies

³² George Moore, *Revue de Paris*, 15 octobre 1922.

et annotées par Marcel Guérin, et précédées par Daniel Halévy. En voici quelques extraits :³³

Vous me dites que c'est à moi que vous envoyez le premier exemplaire des lettres de Degas ; c'est une délicate flatterie. Je me flatte de la mériter, car je crois que personne n'est capable de comprendre ces lettres aussi bien que moi, pas même leur merveilleux auteur... Le livre de Degas est le plus merveilleux recueil de lettres de la littérature parce que, dans les petites lettres, Degas peint son propre portrait. Partout où il va, il transporte son atelier avec lui... La vie quotidienne de l'homme est dite comme Dürer aurait pu dire la sienne... Il y a dans son style comme un parfum du ^{xv}^e siècle, pourtant il n'emploie jamais un seul mot archaïque, et on comprend par là qu'il soit horrifié par les néologismes des Goncourt. J'ai lu une demi-douzaine de fois telle phrase de Goncourt sans réussir à en pénétrer le sens. Un seul mot dans ce livre m'a été inconnu (c'est le mot *potiron*), et quand je l'ai cherché dans mon dictionnaire, j'ai trouvé que c'était simplement le bon vieux mot que j'ai connu toute ma vie : courge. Pourquoi Degas n'a-t-il pas écrit courge ? Un mot splendide, un mot sonore, un mot tout rosé, un mot qui a une histoire. Est-ce que ce n'est pas d'une courge que la fée a tiré le char de Cendrillon ?...

Moore terminait sa lettre en donnant la raison pour laquelle il n'avait pas écrit l'article qu'il se proposait de consacrer à Degas épistolier :

Ces trois derniers mois, j'ai vainement essayé une petite histoire de rien du tout. En vain je m'entêtais, me raidissais, m'appliquais ; je n'arrivais à rien. Et ce matin, pour la première fois, étant au lit, j'ai vu mon histoire, je l'ai vue de bout en bout, écrite comme elle doit l'être. Une histoire qui répugne à tout naturalisme, qui veut être écrite dans le style du ^{xv}^e siècle. Je ne dis pas les mots, mais le ton.³⁴

Dans un autre billet, il précisait son opinion sur les lettres de Degas :

Personne ne pourra jamais écrire une vie de Degas. Son autobiographie, ce sont ses lettres ; encore ne donnent-elles pas tout, et un écrivain de premier ordre, Balzac, par exemple, pourrait écrire quelques pages sur un homme qui ne résiste pas à la tentation de se parer, par coquetterie, du masque d'un vieil ours. Quelle innocente perversité ! Autre chose : il n'y a que Jean-Jacques qui nous ait donné un portrait d'une telle intensité. Mais Jean-Jacques, dans ses *Confessions*, sait l'effet que chaque ligne produira sur le lecteur. Plume en main, Degas était l'écrivain le moins préoccupé de lui-même dont je puisse me souvenir. Mais ôtez-lui sa plume, donnez-lui un crayon et faites-le dessiner ; à l'instant, c'est un autre homme, son regard change, et radicalement : l'ambition des Goncourt, c'eût été d'écrire un livre de la même qualité que les lettres de Degas, mais ils faisaient tout le contraire. Il fallait que Degas pose son crayon pour se débarrasser de toute intention artistique ou morale. Un des passages qui m'ont le plus étonné et ravi, c'est le voyage

³³ Nous donnons ces extraits dans la traduction d'Halévy, qui a tâché de leur garder « la vitesse même de cette parole ».

³⁴ Lettre du 18 août 1931.

en carriole. Voyage, est-ce bien le mot ? En français, vous avez « randonnée », c'est peut-être le mot qu'il faut. Je voudrais pouvoir mettre en noir sur blanc mon admiration pour les lettres où il raconte cette « randonnée » ; ce n'est quelquefois qu'une ligne et demie, mais riche comme un thème musical.³⁵

Halévy voyait parfois Moore chez une amie commune, Mabel Robinson, ainsi qu'en témoigne le billet suivant qu'il envoyait à J.-E. Blanche :

Mabel Robinson sort de chez nous, elle arrive de Londres et a ramené Moore qui s'ennuyait là-bas et voulait revoir ses amis parisiens. Demain à trois heures, j'irai chez elle le rencontrer. Viendras-tu ? Il en serait touché.³⁶

Bien que les relations des deux écrivains n'aient été, selon le mot cité de Daniel Halévy, que « quelques heureuses rencontres », elles nous ont semblé assez intéressantes pour que nous devions les signaler.

6. GEORGE MOORE ET GEORGES JEAN-AUBRY.

Nous avons eu le privilège de parler longuement de George Moore avec Georges Jean-Aubry, l'auteur d'une excellente traduction de *Memoirs of my dead life*, parue en 1928 chez Grasset sous le titre de *Mémoires de ma vie morte*. Admirable connaisseur de l'œuvre, dont il a su rendre en français la prose délicate, subtile et alerte, notre interlocuteur a été de plus l'ami fidèle de l'auteur, qu'il vit à peu près chaque semaine pendant dix ans environ. C'est dire l'intérêt que présentent pour nous ses souvenirs. Envoyé en mission à Londres par son gouvernement, il aborda probablement Moore pour la première fois en 1916. Il partageait alors ses loisirs entre ses études conradiennes et des recherches sur le séjour de Verlaine en Angleterre. Alors qu'il faisait part à William Heinemann de ses projets littéraires, ce dernier lui dit : « Pourquoi n'iriez-vous pas voir George Moore ? Il a connu Verlaine, il sera certainement enchanté de vous parler de lui. » Aubry écrivit aussitôt une lettre à laquelle notre auteur répondit — oh ! surprise ! — séance tenante par un télégramme : « Je vous attends, venez. » Il nous a raconté comment se déroula la première entrevue qu'il aimait à placer sous les auspices de Verlaine et qui fut le prélude à tant d'autres rencontres :

Il y fut peu question de l'auteur de *Sagesse*, mais que de choses, en revanche, j'appris sur l'homme chez qui je me trouvais et dont j'eus, subitement, une éblouissante révélation !

A la différence d'Ed. Dujardin qui ne connaissait de Moore que les œuvres traduites, et encore n'en sommes-nous pas certain, Jean-Aubry

³⁵ Lettre du 1^{er} sept. 1931.

³⁶ Lettre inédite du 2 juillet en la possession de M. G. Casadavan.

— avec Louis Gillet, Louis Cazamian, Henry Davray et quelques autres — était un des rares critiques français d'alors qui sût vraiment l'anglais. Sa fine érudition en littérature anglo-saxonne lui permettait de nuancer ses jugements, ce qui n'était pas toujours le cas en France dans le domaine des littératures étrangères.

Moore appréciait les visites de ce jeune ami qui lui donnait l'occasion d'évoquer (en français, presque toujours) des souvenirs particulièrement chers à son cœur... et qui savait si bien l'écouter. Dans sa modeste retraite d'Ebury Street, entouré d'objets qui lui rappelaient la France : un Aubusson, deux esquisses de femmes de Manet, quelques tableaux de Degas, de Berthe Morisot, il lui racontait comment il avait failli opter pour le français un jour des années « 80 », où, déambulant dans une rue de Paris, il s'était aperçu que l'idée du conte ou du roman qui le hantait prenait forme soudain dans cette langue.

Je ne savais guère comment écrire alors, lui disait-il. Je notais tant bien que mal mes sensations et mes pensées. Un jour, je voulus me divertir à écrire pour *The Lake* (le roman que je venais d'achever) une dédicace en français à l'intention d'Edouard Dujardin. C'est en écrivant en français cette sorte de préface que j'ai découvert comment il me fallait écrire en anglais. Si l'on veut bien s'accorder à me reconnaître un style, c'est de ce jour-là que date pour moi sa découverte, et cela m'amena d'abord à récrire ce livre-même que je pensais avoir terminé.

Cette préface, que nous avons transcrite plus haut, date de 1905. George Moore avait donc 53 ans, il avait écrit déjà deux livres importants : *La Femme du cabotin* et *Esther Waters*, lorsqu'il trouva son style. Phénomène étrange !

Jean-Aubry est l'un des interlocuteurs de Moore dans *Conversations à Ebury Street*. Nous l'y voyons, au retour d'une tournée de conférences dans son pays natal, s'étonner que Moore ne connaisse de la France que Dieppe, Paris, Fontainebleau et la Loire où il était allé se documenter lorsqu'il écrivait *Héloïse et Abélard*. Il lui parle de Besançon, ville natale de Hugo, que Balzac a décrite dans *Albert Savarus*, de Lyon, dont le climat brumeux lui rappelle Londres ; de Tarbes, dans les Pyrénées, où naquirent Gautier et Laforgue. Mais aucune de ces villes n'attire Moore. « Et Paris ? » — « Le Paris que je connais », répond celui-ci, « est un Paris parisien qui a disparu depuis longtemps, et depuis bien des années le Paris que je vois s'oppose au Paris dont je me souviens. Non, je ne pourrais pas vivre à Paris. Mais mon Paris, je dois pouvoir encore le découvrir en province ». ³⁷ Ainsi, le Paris de 1920 lui semblait trop différent du Paris de sa jeunesse pour qu'il y pût vivre. Trop différent aussi, sans doute, pour qu'il y pût mourir, comme il le désirait (« Je voudrais mourir là où j'ai débuté, en France », disait-il à son jeune ami), loin d'Ebury Street, cette longue rue pauvre et terne ».

³⁷ *Conversations in Ebury Street*, London, W. Heinemann, 1930, p. 256.

Lors d'une de leurs rencontres, comme Jean-Aubry s'étonnait qu'il n'écrivît pas un livre en français, il répondit :

Non, pas un livre. Ma conférence sur Shakespeare et Balzac ne contient pas plus de dix mille mots, et dans les derniers trois mille la fatigue se fait sentir. Il est possible d'écrire une page, deux pages, ou quelques vers dans une langue étrangère, mais un livre dans une langue étrangère se termine dans la monotonie et l'ennui. On peut écrire une langue étrangère correctement, mais la correction grammaticale ne satisfait personne, si ce n'est les maîtres d'école qui ne savent pas qu'un livre doit posséder un certain « ton ». Comment un étranger va-t-il attraper le « ton » de notre langue... ? ³⁸

Et son interlocuteur ayant prononcé le nom de Conrad, il poursuivit :

Un homme se fait une place dans la littérature anglaise en apportant dans la langue quelque chose qui n'y était pas de façon évidente. Quelque chose de latent dans la langue doit être amené à la surface, et comment un étranger y parviendrait-il ? ³⁹

Ainsi Jean-Aubry eut le privilège de susciter chez Moore des remarques dont l'importance est évidente. Il a écrit plusieurs articles sur l'auteur de *Mémoires de ma Vie morte* et a souvent parlé de lui dans ses conférences. Quel dommage, cependant, qu'il ne lui ait pas consacré un ouvrage ! C'est encore au traducteur de Conrad que l'« old gentleman » avait :

Tout compte fait, je ne fus pas mal inspiré de ne montrer aucun penchant pour l'étude dans mon collège anglais. J'y ai gagné d'arriver tout frais à Paris, dans une excellente disposition d'esprit. Je n'avais aucun préjugé, aucune idée préconçue... J'ai vécu ainsi sept années à Paris, sept belles années, comme une éponge, me laissant imbiber, pénétrer de toutes parts, et je ne m'intéressais particulièrement à rien, m'intéressant à tout... C'est en France que j'ai appris à voir et à écrire. Ce sont vos peintres, vos écrivains qui m'ont enseigné à m'exprimer en anglais. Oh ! ce ne fut pas de ma part une application studieuse : je n'ai jamais été grand lecteur, je butine, « I am a dipper ». Je jetais un coup d'œil ici ou là, j'écoutais de toutes mes oreilles : j'écoutais Mallarmé, Zola, Manet et les autres. ⁴⁰

Nous nous apprêtions à retourner chez Jean-Aubry pour y poursuivre nos conversations mooriennes, lorsque la triste nouvelle de sa mort prématurée nous parvint. Avec lui disparaissait le dernier ami français de George Moore.

³⁸ *Ibid.*, p. 258.

³⁹ *Ibid.*, p. 259.

⁴⁰ *Echo de Paris*, 21 mars 1928.

7. GEORGE MOORE ET LOUIS GILLET.

Jusqu'à ce jour, du moins à notre connaissance, personne n'a souligné le rôle de premier plan qu'a joué Louis Gillet dans la divulgation de l'œuvre de George Moore en pays de langue française. Sans vouloir aucunement diminuer la perspicacité et le talent que manifestèrent E. Dujardin, J.-E. Blanche, F. Roz, D. Halévy, G. Jean-Aubry dans les pages qu'ils écrivirent sur « l'Anglais des Batignolles », il est juste de dire que, de tous les amis français de Moore, c'est Louis Gillet qui a donné de celui-ci l'image la plus complète et la plus nuancée.

Il a compris d'emblée que l'œuvre de George Moore ne trouve sa pleine justification que rattachée au génie celtique. Il a évoqué avec un rare bonheur d'expression l'île natale de Moore, cette Irlande étrange et sauvage, si différente des autres pays anglo-saxons :

Rien de plus touchant au monde que ces paysages d'Irlande : c'est une gueuse qui a de jolis yeux. Il flotte dans ses regards l'enchantement des féeries, toute la magie du merveilleux que son étonnant génie n'a cessé de répandre sur le monde : cette île lointaine, écartée, à peine européenne, est une des plus grandes créatrices de rêves : elle a tenu le moyen âge sous le sortilège de ses songes. Elle-même reste sous le charme, dans une sorte d'éternelle enfance, là-bas, dans ses guenilles vertes, pieds nus dans ses prairies pastorales, paissant ses bêtes, et le soir se chauffant dans sa hutte de chaume auprès d'un feu de mottes. Mais le trait le plus étrange du génie irlandais, c'est une sorte d'attrait double et contradictoire, un sentiment fait à la fois de bien-être et de malaise, de paresse et de mécontentement, le génie du désir et de la nostalgie.⁴¹

Quelle fête pour l'esprit que la lecture de Gillet ! Et comme nous comprenons la joie de Moore à prendre connaissance des études que son ami lui consacrait ! Fruits d'abondantes lectures et de méditations prolongées, elles se composaient d'une quinzaine de pages chacune. Madame Louis Gillet nous disait : « Mon mari ne pouvait parler d'un écrivain sans le relire de bout en bout. » Rien d'étonnant donc à ce que ses chroniques des littératures étrangères lui coûtassent plusieurs semaines d'un labeur acharné. Il est infiniment regrettable que Gillet n'ait pas réuni en un volume tout ce qu'il a écrit sur Moore ! Quel petit livre précieux entre tous, unique, pour les lecteurs de « G.M. » ! Il a bien rassemblé dans *Esquisses anglaises* et *Lectures étrangères* quelques-uns de ses articles de la *Revue des deux Mondes*, mais ceux qu'il réservait au *Figaro* et aux *Nouvelles littéraires* n'y figurent pas.

Nous ne connaissons pas la date exacte de la première rencontre des deux amis. Il est probable qu'elle remonte à 1922. Dans la première

⁴¹ *Esquisses anglaises*, Paris, Firmin Didot & C^o, 1930, pp. 10-11.

lettre que Gillet reçut de Moore — lettre non datée comme beaucoup d'autres — il est question de la traduction par l'écrivain français de *The Making of an Immortal*, comédie en un acte que Moore s'amusait à écrire sur Shakespeare, et qui devait être jouée à l'Arts Theatre de Londres en 1928 seulement. Si elle ne parut dans la *Revue des deux Mondes* que le 15 janvier 1930, sous le titre *Comment se fait un immortel*, nous savons que Gillet y songeait depuis 1922. Le sept novembre 1923, première date précise que nous puissions citer, il recevait, de passage à Londres, une invitation à dîner au 121 Ebury Street. Dès lors, les deux écrivains se virent régulièrement, presque à chacune de leurs visites à Paris ou à Londres, jusqu'à la fin de 1931. Neuf années jalonnées par une quinzaine de rencontres. C'est peu, certes, mais les quelques quarante lettres⁴² de Moore à Gillet que nous avons lues — où se trouvent celles de son correspondant ? — sont à nos yeux du plus vif intérêt. Elles mettent en pleine lumière les affinités électives de deux maîtres de la prose, toujours en quête non seulement de l'expression exacte, du mot juste, mais de la ligne mélodique de la phrase. Nous relèverons une fois de plus le témoignage de Gillet, marqué au coin d'une belle modestie : « Je ne crois pas avoir rencontré d'homme qui m'ait appris davantage sur l'art d'écrire. »⁴³

L'art du styliste et celui du peintre étaient pour eux des thèmes de discussions passionnées. Nous avons dit plus haut que Moore était allé à Paris dans la ferme intention de faire carrière dans la peinture. De son côté, Gillet ne manquait pas de dons picturaux. Il a même déclaré à M. Christian Melchior-Bonnet : « Mon premier rêve a été d'être, non pas un écrivain, mais un peintre : j'ai toujours passionnément aimé la peinture. » S'il se montrait ouvert à toutes les formes de la peinture — ses divers ouvrages de critique d'art en sont la preuve — Moore, lui, vouait un culte presque exclusif aux impressionnistes (dans le sens le plus large du terme) dont il avait été l'ami. Aussi l'écrivain français lui dédia-t-il ses *Trois variations sur Claude Monet* : « A George Moore, ami de Corot et de Monet. »

Moore y fut très sensible et écrivit à l'auteur :

Cette dédicace me revient presque de droit. Je suis allé à Paris comme Kebran à Aulis (il fait allusion ici à son livre *Aphrodite à Aulis*). J'ai connu tous ces hommes qui m'ont laissé une empreinte et je suis un des derniers, peut-être le tout dernier vivant, à les avoir connus intimement.⁴⁴

Gillet, de son côté, déclarait : « Ce qu'il a tant aimé dans l'impressionnisme, c'est le premier exemple d'un art nettoyé de toute théologie, purgé de tout surnaturel. »

Dans ses lettres à Gillet, notamment, Moore ne se montrait préoccupé que de son œuvre, dont il entretenait son correspondant avec une

⁴² Lettres en la possession de Madame Louis Gillet, que nous avons publiées pour la première fois dans *Etudes anglaises*, août 1953.

⁴³ *Le Figaro*, 2 mars 1932.

⁴⁴ Lettre du 4 octobre 1927.

ardeur inépuisable. Ses billets, écrits souvent à la plume lorsque sa secrétaire déjeunait, (il avait pris l'habitude, pour gagner du temps, de sauter le repas de midi) arrivaient à leur destinataire couverts de ratures. Ils étaient pour leur auteur l'occasion d'une mise au net de sa pensée, sorte de prolongement du chapitre qu'il venait de dicter. Peu d'écrivains témoignent, dans leur correspondance, d'un si total désintéressement des choses de ce monde.

Parfois, il expliquait la genèse de ses livres : « Il m'aurait été certainement impossible d'écrire *Esther Waters* si mon père n'avait pas eu des chevaux de course ; un de mes plus vifs souvenirs se rapporte au jour où je lui demandai de me raconter des histoires sur son voyage en Syrie. Il vous est facile d'imaginer mon intérêt lorsqu'il me narra comment il avait amené un bateau de Joppa à la Mer Morte à dos de mules... Il est fort possible que je n'aurais jamais écrit *Le Ruisseau Kerith* si je n'avais pas entendu ces histoires. Pendant mes randonnées en Syrie, mon père fut constamment avec moi en esprit, et je suis sûr que vous avez raison lorsque vous suggérez qu'il a été le librettiste sinon l'auteur d'*Ulick et Soracha* (Un des derniers récits de George Moore). A ceux qui en douteraient, ces lignes prouveraient l'influence profonde qu'exerça George Henry Moore sur son fils aîné. Nous lisons plus loin dans la même lettre : « Je vis immédiatement que ma mémoire m'avait donné un merveilleux pouvoir d'invention, quelque chose que l'imagination ne pouvait pas découvrir, et je me réjouis avec jubilation, comme nous lisons dans la Bible. »⁴⁵ Retenons cette déclaration « capitalissime », pour reprendre l'épithète bien connue de Proust, qui constitue une des clefs de voûte de l'édifice moorien.

Ces billets nous montrent également le vieil écrivain remaniant ses livres avec une inlassable patience dans le dessein bien arrêté d'approcher ou d'atteindre la perfection : « En écrivant chaque jour, dimanche compris, et en ne pensant à rien d'autre, j'ai écrit un nouveau texte d'*Aphrodite à Aulis* (le premier ne valait rien...) »⁴⁶ Gillet, de son côté, n'avait-il pas écrit à Romain Rolland, le 22 mars 1914 : « Je suis toujours tenté de tout recommencer » ?

Dans la même lettre du 20 décembre 1928, Moore ajoutait : « J'aimerais aller en France, mais, pour des motifs déjà indiqués, je suis retenu à Londres. » (Le 30 mai, il avait écrit à Gillet : « Je vis grâce à une sonde ; c'est pourquoi je ne peux pas aller à Paris. Un infirmier doit venir chaque matin. ») Il eut cependant encore la joie de revoir son « cher » Paris en juillet 1930. Il pensait n'y rester que quelques jours, le temps de parler à ses amis français de ses prochains livres. Mais il prit froid et se vit contraint de prolonger son séjour de plusieurs semaines. Ce fut sa dernière visite.

D'une lettre du 20 août 1931, au sujet d'un article de Gillet sur James Joyce, citons le paragraphe où Moore précisait son idée de l'art :

⁴⁵ Lettre du 1^{er} janvier 1927.

⁴⁶ Lettre du 20 décembre 1928.

L'art concerne ce que l'œil voit, et non ce que l'esprit pense. Pour l'esprit, la vie n'est que le rêve d'une ombre, mais nos actions résultent de la croyance que la vie est passablement plus qu'une ombre, et on continuera à écrire l'histoire malgré la protestation de M. Joyce. Je suis par tempérament quelqu'un qui s'intéresse à l'apparence. Je ne suis un métaphysicien que parce que je crois que l'apparence peut être éclairée faiblement par une conception morale, mais oh ! si faiblement ! Avec Joyce, c'est juste le contraire. Il n'y a pas d'apparence chez Joyce ; tout est syllogisme.

Il n'y a pas lieu d'analyser ici le jugement — très discutable — de Moore sur son compatriote. Retenons, en revanche, la première phrase, véritable déclaration d'un impressionniste. « G.M. » n'a certainement jamais été un écrivain d'idées. Il appartenait à la race des conteurs, des « shanachies », pour qui il s'agit avant tout d'inventer une belle histoire.

Dans son ultime missive à Gillet, en date du 10 mars 1932, Moore disait :

J'ai eu votre article hier soir entre les mains — l'article consacré à mes livres que vous avez publié dans le *Figaro* — et je crois bien l'avoir lu avec des yeux humides, tant j'étais touché que vous proclamiez mon droit d'être considéré comme un homme de lettres. Depuis quarante ans ou presque, cette prétention est soutenue subrepticement, timidement, par des écrivains peu enthousiastes qui craignent de dire ce qu'ils pensent ; il a fallu que j'aille en France pour y trouver des critiques qui voulussent bien me reconnaître comme le meilleur prosateur anglais vivant. Je n'accepte pas un éloge si excessif, mais je suis heureux que ma prose ait atteint le but que je m'étais fixé, qui était d'écrire des récits ayant une valeur artistique. Vous avez prévu l'intention bien avant vos confrères britanniques et je suis sûr que toutes les manifestations de sympathie dont j'ai été l'objet ces dernières semaines ont été un écho de la France.⁴⁷ Votre emploi osé du mot « incantatoire » m'a fait me demander si le mot avait jamais été employé en anglais auparavant.

Voici ce que Louis Gillet écrivait dans l'article auquel Moore faisait allusion :

George Moore a passé sa vie à donner à la prose cette vertu à la fois familière et incantatoire qui est celle de certaine poésie. Il a consumé ses jours à découvrir les lois du nombre, l'architecture du livre, du chapitre, du paragraphe. Il est persuadé qu'une œuvre d'art ne vit que par une certaine musique. On n'imagine pas à quels scrupules, à quelle délicatesse il pousse ce sentiment du rythme. Cela n'a rien à faire avec l'oratoire, avec le gueuloir de Flaubert... Peut-être ce souci de bien écrire est-il tout le secret de cette longue existence : c'est le goût, c'est l'instinct de trouver des sujets plus capables d'une expression épurée, c'est le sens d'une certaine mélodie du conte et de la phrase, qui l'a poussé depuis un demi-siècle à des thèmes de plus en plus simples et plus élevés, si bien que, parti du naturalisme de *Mousseline* et de la *Femme du Cabotin*,

⁴⁷ Il s'agit de marques d'estime et d'affection qui lui furent prodiguées à l'occasion de ses quatre-vingts ans.

il est arrivé finalement au poème en prose, à la légende romanesque d'*Ulick et Soracha*, au mythe biblique du *Kérith*, à la fable attique d'*Aphrodite*, n'exprimant plus la vie, au terme de ses jours, que dans ses formes matinales, comme une draperie épouse le corps d'une jeune victoire.⁴⁸

Comment ne pas partager la totale adhésion de Moore à cette magistrale vue d'ensemble de son œuvre ? Seul un écrivain authentique pouvait être l'auteur de ces lignes.

Nous savons l'ami incomparable qu'était Louis Gillet pour ceux avec lesquels il se sentait en étroite communion d'esprit. « Je suis organisé, né pour l'amitié », ⁴⁹ écrivait-il à Romain Rolland. Cependant, si Moore et lui se rencontraient sur beaucoup de points, leurs natures marquaient des différences que ni l'un ni l'autre ne cherchaient à masquer. L'Irlandais avait besoin de la liberté d'un célibat qu'il ne songea jamais sérieusement à abandonner, tant cet état lui semblait indispensable à une impérieuse vocation d'écrivain. Egoïste impénitent, il était persuadé que sa destinée lui commandait de tout ramener à son œuvre. Certes, dans sa jeunesse, il avait bataillé ferme contre les « Circulating Libraries » et contre l'art « officiel ». Certes, en 1901, il avait gagné Dublin pour participer activement à la renaissance gaëlique en compagnie de W.B. Yeats, E. Martin, « AE » ⁵⁰ et d'autres. Mais ces activités ne l'empêchaient guère de vivre selon sa nature, de plus en plus avec ses songes dans les lieux privilégiés où le conduisait son amour des « narratives ». Nous avons vu que cette attitude fut la cause, par exemple, lors de la première guerre mondiale, de sa brouille avec J.-E. Blanche.

Louis Gillet, en revanche, aimait trop la vie pour se réfugier dans le rêve. « C'est un grand bienfait que je vous dois », écrivait-il, au début de sa carrière, à Romain Rolland, « de m'avoir appris à ne plus redouter la vie pour mon art. Et c'est bien vrai, si mon art périt, c'est qu'il était indigne de vivre. Il ne faut pas que l'art me soit un moyen hypocrite de me soustraire à la vie. » Et puis, Gillet était un esprit frémissant de curiosité, possédé par un ardent désir de tout pénétrer, de tout comprendre. Une rare ouverture d'esprit et d'abondantes lectures le mettaient à l'aise dans les disciplines les plus diverses. Pourtant, il allait écrire non sans mélancolie à son vieux maître Emile Mâle, quelques années avant sa mort :

Je n'ai que trop écouté mes curiosités... je m'aperçois en vieillissant de la vanité de ces efforts. J'ai tenté de trop embrasser. J'ai fait trop de choses et je n'ai rien fait. Je n'admire rien tant en vous que l'unité de votre existence, la majesté d'une vie consacrée tout entière à un seul monument... je n'ai jamais été qu'un disciple distrait, qui bat un peu tous les buissons.

⁴⁸ *Les quatre-vingts ans de George Moore, Le Figaro*, 2 mars 1932.

⁴⁹ Lettre du 4 mai 1902.

⁵⁰ George Russell.

En dépit, et peut-être en partie à cause de ces différences, Moore et Gillet communiaient dans un même amour de la beauté. Un même étonnant pouvoir de renouvellement les rapprochait, un même goût de l'indépendance.

Louis Gillet a été un des premiers, sinon le premier, à dégager le caractère particulier de l'influence française sur l'auteur de *Mémoires de ma vie morte* lorsqu'il écrivait en 1923 : « La leçon essentielle que G. Moore emporta de Paris, c'est la notion de la valeur suprême et de l'importance de l'art. »

8. GEORGE MOORE ET PAUL VALÉRY.

Nous sommes très mal renseignés sur les relations épisodiques de George Moore et Paul Valéry. Tout ce que nous pouvons affirmer, c'est qu'ils se rencontrèrent une ou deux fois — le plus souvent à Paris — et qu'ils échangèrent quelques lettres. Quoi qu'il en soit, il ne saurait être question d'amitié entre les deux écrivains.

Le 22 mai 1926, Moore écrivait à Edmund Gosse :

J'ai eu quelques lettres intéressantes de Paul Valéry, homme raffiné et plein d'esprit, mais sans grand pouvoir d'émotion.⁵¹

M. Jullien Monod, à qui Valéry a laissé la plus grande partie de sa correspondance, n'a trouvé qu'une lettre de Moore datée probablement du 18 juin 1927, dont le contenu est le suivant :

Cher ami et cher poète,

J'ai reçu votre livre (il s'agit, pensons-nous, de *Rhumbs*, publié en 1927) et je vous en remercie. Je le lis quand mes récits se trament ou s'arrêtent, chose qui m'arrive trop souvent maintenant... Ce matin, le facteur m'a apporté le premier exemplaire d'*Ulick and Soracha* et j'éprouve la sensation bien connue aux gens de notre métier, sensation de futilité et de néant. Je ne compte pas vous voir cet été à Londres (la saison tire à sa fin), mais vous viendrez en automne et nous passerons quelques soirées ensemble, n'est-ce pas ? J'y prendrai grand plaisir, et pour une raison qui peut vous intéresser : vous évoquez ma période. En vous écoutant, j'entends l'esprit d'alors. Votre très dévoué George Moore.⁵²

Nous savons que Valéry vit George Moore à Londres, notamment à la fin d'octobre 1922, lorsqu'il y donna sur « la poésie et le langage » une conférence organisée par Lady Colefax et Jean-Aubry. Celui-ci, réalisant un projet qui lui tenait depuis longtemps à cœur, fit apposer une plaque commémorative sur la maison de Howland Street

⁵¹ Lettre inédite dont la copie se trouve à la National Irish Library.

⁵² Lettre en français, inédite.

où Paul Verlaine avait habité pendant l'hiver 1872-73. Valéry assista à la cérémonie et y prit la parole. Entre les deux manifestations, Jean-Aubry l'avait conduit chez Moore qui se montra très sensible à cette visite. Moore et Valéry se retrouvèrent au dîner de Lady Colefax, où Elizabeth Bibesco, Mrs. Sackville West, Edmund Gosse, Harold Nicholson entre autres, furent leurs voisins de table. Ils se revirent à Londres en automne 1927.

*
**

Après avoir rappelé brièvement les faits principaux de l'enfance, puis de l'adolescence de George Moore, nous avons, dans un second chapitre, souligné l'importance de son séjour à Paris. L'examen de ses rapports avec la France après son retour dans les îles britanniques fait l'objet des chapitres suivants. Les souvenirs de l'auteur de tant de livres autobiographiques, — souvenirs souvent contradictoires, les témoignages et les documents qu'il nous a été possible de rassembler nous ont permis de situer ses grandes amitiés françaises. Nous avons cherché à mettre en lumière, à la fois l'originalité des écrivains auxquels Moore accordait sa confiance et souvent son affection, et le caractère particulier de leurs relations. Au cours de cette étude, nous avons vu s'esquisser des intérêts communs, un commun souci de vérité et de liberté d'expression, se dessiner des influences réciproques, se constituer peu à peu une famille d'esprits. Nous nous sommes aperçu que, dans le domaine limité que nous avons choisi, l'histoire littéraire des relations anglo-françaises de 1870 à 1930 présentait encore bien des lacunes. La diversité même des éléments en présence nous a aidé à dégager la personnalité de Moore qui se précisera dans les chapitres suivants. La prochaine étape nous conduit à l'œuvre de Moore. Quelle place la France y occupe-t-elle ? C'est le problème que nous allons tenter de résoudre.

DEUXIÈME PARTIE

LA FRANCE DANS L'ŒUVRE DE GEORGE MOORE

1. « CONFESSIONS D'UN JEUNE ANGLAIS ».

George Moore présente son premier tableau de la France dans *Confessions d'un jeune Anglais* (1888), qu'il résumait lui-même ainsi :

Le jeune homme se rend à Paris pour étudier la peinture. J'observe attentivement la formation de sa personnalité au sein des écoles romantique, naturaliste et symboliste. Il retourne à Londres, et je décris son évolution quand il se trouve dans les milieux anglais de la peinture et de la littérature. L'idée directrice de mon livre ? Opposer l'art à Londres à l'art à Paris.¹

Dans quelle mesure le jeune homme en question est-il l'auteur ? Il est malaisé de répondre, car l'autobiographie et l'invention romanesque se mêlent, comme toujours, si étroitement l'une à l'autre, que le lecteur en est désorienté.

Les *Confessions* ont été passionnément discutées en Angleterre à l'époque de leur publication. Le chroniqueur de la *Whitehall Review* écrivait, par exemple :

Impudence littéraire à haute dose. Ce nouveau volume de M. George Moore semble n'avoir été écrit que pour la propre glorification de l'auteur.²

Et la plupart des critiques prononcèrent des jugements aussi sévères. Seul, ou presque, Walter Pater faisait entendre une opinion différente, comme dans sa lettre du 4 mars 1888 dont voici le début :

Mon cher et audacieux Moore, mille fois merci pour les *Confessions* que j'ai lues avec un grand intérêt et une vive émotion. J'ai pleinement goûté votre originalité, votre critique charmante, votre joie aristophanesque ou, du moins, le plaisir que vous prenez à vivre, votre inépuisable vivacité.

La majorité des commentateurs n'ont donc pas compris, ou n'ont pas voulu comprendre, l'aspect satirique du livre. Dans une lettre du 11 mars 1888, George Moore écrivait à Dujardin :

Je trouve le texte anglais plus original que le texte français. Il me semble que ma phrase est plus légère, plus scintillante. Il y a toujours un peu d'exagération qui manque dans la traduction. En anglais, je me fiche de moi-même, en français, je me prends au sérieux... mon livre est une satire...³

¹ Lettre à Edouard Dujardin du 17 mai 1887, publiée en anglais par John Eglinton, New York, Crosby Gaige, 1929.

² Numéro du 8 mars 1888.

³ Lettre en français.

Cependant, après avoir repris la version française, il déclarait :

En collaborant à la traduction de l'ouvrage, j'y ai introduit assez de changements et d'additions — même un chapitre entier, le douzième — pour pouvoir, jusqu'à ce que l'occasion se présente de retravailler l'original anglais, considérer la version française comme mon livre plutôt que l'autre.⁴

En août 1888, il déclarait à la marquise Clara Lanza à New-York :

Tandis que j'étais à Dieppe chez J.E. Blanche, j'ai revu le texte français des *Confessions* dont une traduction paraît à la *Revue Indépendante*. J'ai même ajouté des paragraphes et un chapitre entier. Je crois que la version française sera la meilleure.^{4 bis}

Mais, en fin de compte, il estimera les éditions anglaises remaniées supérieures aux traductions françaises.

Les Anglais ont commis l'erreur de prendre au sérieux des déclarations telles que celle-ci : « Je n'ai tiré aucun profit, quel qu'il soit, et très peu de plaisir à la lecture des grandes pièces de Shakespeare... »⁵ Nous en avons rencontré qui n'avaient pas encore pardonné à Moore, bien qu'il eût changé d'avis plus tard, cette désinvolture à l'égard de « leur » Shakespeare. Et quel tollé quand ils lurent : « Je suis enéminé, maladif, pervers ; mais, avant tout, pervers. »⁶ « Le mariage ! quelle abomination (sic) ! L'amour, oui, mais pas le mariage (...). »⁷ « Grand Dieu ! et le monde croit encore à l'éducation ! »⁸ « L'art démocratique ! L'art est l'antithèse directe de la démocratie. »⁹ De semblables assertions choquaient leurs oreilles victoriennes. Ils étaient incapables de faire la part du jeu, du parti pris amusé, du cynisme un peu forcé dans ce petit livre truffé de paradoxes et de propositions indétendables.

Les Français, eux, n'ont pas été dupes. Lorsque la traduction parut dans *La Revue Indépendante*, ils saluèrent, certes, avec une satisfaction bien naturelle, la francophilie manifeste de l'auteur, mais ils ne commirent pas la sottise de se scandaliser de propos dont l'impertinence et l'extravagance leur semblaient bien anodines. Aussi n'est-on pas étonné de lire dans *Conversations à Ebury Street* que Dujardin donna un déjeuner en l'honneur de la publication de *Confessions d'un jeune Anglais*, auquel participèrent notamment Mallarmé, Verlaine et Méry Laurent. Mais, passons. Moore disposait à Paris d'excellents postes d'observation ; il aimait alors — selon son expression — « la vie autant que les livres » et la conversation plus que tout. Reçu — nous ne savons pas

⁴ Avant-propos de l'édition française, Paris, Savine, 1889.

^{4 bis} Traduction que nous ne nous sommes pas cru autorisé à remanier.

⁵ *Confessions d'un jeune Anglais*, Paris, Savine, 1889, p. 99.

⁶ *Id.*, p. 55.

⁷ *Id.*, p. 122.

⁸ *Id.*, p. 123.

⁹ *Id.*, p. 124.

trop pourquoi — dans les milieux littéraires les plus significatifs de la capitale, il s'était mis à l'écoute avec avidité, ébloui par les propos qu'il entendait. Passé maître dans l'art d'utiliser ceux qui l'entouraient, il a dû souvent, sans doute, se borner à reproduire plus ou moins fidèlement les discours tenus au café Guerbois, à la Nouvelle Athènes ou au Mardis de Mallarmé. N'avouait-il pas ingénument dans les *Confessions* :

Je me servais de lui (Hawkins) comme je me suis servi de tous ceux avec lesquels j'ai été en contact ... En langage familier, je n'ai jamais eu d'amis inutiles autour de moi ?

Cependant, les *Confessions*, si tendancieuses parfois, si manifestement entachées de parti pris, si subjectives, sont parcourues par un élan vital qui les sauve de la médiocrité. Ce qui fait leur prix, c'est une spontanéité charmante, une effronterie malicieuse, teintée d'ironie et de puérilité. Ainsi écrivait-il de Hugo : « Hugo n'est pas pervers, même pas personnel. Quand je le lisais, il me semblait être à l'église, écoutant un prédicateur à la voix stridente, criant du haut d'une chaire sonore. »

Les Orientales : un orient de carton peint, des poignards en fer-blanc et une musique militaire jouant la « Patrouille turque » au Palais Royal... Le vers est grand, noble, terrible ; je l'aimais, je l'admirais, mais il n'éveillait pas en moi une voix de la conscience ; et même la structure du vers était trop dans le style des bâtiments publics pour me plaire...

Puis, abordant la *Légende des Siècles*, il poursuivait :

Si vous en récitez un passage à un ami autour de la table d'un café, vous êtes atterré à la fois par la splendeur d'images et le tonnerre de syllabes :

« Quel Dieu, quel moissonneur de l'éternel été
Avait en s'en allant négligemment jeté
Cette faucille d'or dans le champ des étoiles »

Mais au bout de cinquante vers, je n'échappais jamais à cette sensation d'ennui qui est inhérente au clinquant et au brillant de l'improvisator italien ou espagnol. Il n'y a jamais rien eu de français dans le génie d'Hugo. Hugo est un passage entre l'improvisator italien et un étudiant métaphysicien.¹⁰

Voilà qui aurait enchanté Charles Maurras !

La lecture de Th. Gautier, surtout de *Mlle de Maupin*, l'avait « conquis sur-le-champ ».

Jusqu'à présent, je n'avais pas soupçonné, même de loin, qu'une déification de la chair fût possible ; l'enseignement de Shelley avait été que, tout en acceptant le corps, il fallait rêver de l'âme comme d'une étoile et préserver ainsi notre idéal. Mais maintenant, je vis tout à coup, avec une précision délicieuse et une conviction enivrée, qu'en regardant sans honte et en acceptant avec amour la chair, je pouvais l'élever à une

¹⁰ *Confessions d'un jeune Anglais*, éd. citée, pp. 56-57.

aussi grande hauteur et l'entourer d'une lumière aussi divine que celle au milieu de laquelle on a placé l'âme elle-même.¹¹

Cette initiation à un monde païen, d'une importance considérable dans l'évolution de Moore, n'est pas sa seule dette à l'égard de Gautier. Ce dernier le séduisait par la hardiesse de ses jugements, son acharnement à combattre les tartufes de tous crins qui qualifiaient d'immoraux les livres de l'époque. Il applaudissait spontanément à ce passage de la *préface de Mlle de Maupin* :

Il est aussi absurde de dire qu'un homme est un ivrogne parce qu'il décrit une orgie, un débauché parce qu'il raconte une débauche, que de prétendre qu'un homme est vertueux parce qu'il a fait un livre de morale.

Et d'autres l'encharmaient par ce qu'ils dégageaient, pour le temps, de non-conformisme :

Je suis de ceux pour qui le superflu est nécessaire... Je me coudoie avec le réel... Je ne désire rien, car je désire tout.

Il est certain que « Moore l'audacieux » dut beaucoup à son premier maître. Edmond Jaloux estimait que le théoricien du Parnasse avait formé trois disciples : Pierre Louys, Oscar Wilde et George Moore, le Moore des *Confessions d'un jeune Anglais* et des *Mémoires de ma Vie morte*. Retenons cette opinion sur laquelle nous reviendrons lorsqu'il s'agira de déterminer les influences françaises.

Une page, à peine, sur Baudelaire, d'où nous extrayons ces lignes :

Les Fleurs du Mal ! fleurs superbes dans leur dépérissement sublime... je vous presse sur mes lèvres ; ces solitudes du Nord, si éloignées des riches jardins parisiens, où je vous ai cueillies, sont pleines de vous, comme le coquillage est plein de bruit de mer...¹²

Si la poésie de Baudelaire le conquit par ce qu'elle a de morbide, celle de Leconte de Lisle le rebuta d'emblée :

... Ce fut en me faisant violence que j'achetai et lus les *Poèmes Antiques* et les *Poèmes Barbares*. Je ne m'étais pas trompé ; tout ce à quoi je m'attendais, je le trouvai : long, désolé, fatigant ! Leconte de Lisle produit sur moi l'effet d'une promenade à travers le palais de justice, avec un continuels mais faible courant d'air balayant la salle d'un bout à l'autre. Oh ! le vil professeur de rhétorique !¹³

Nous devons nous habituer à ces jugements tendancieux et souvent injustes. Du reste, Moore n'a jamais voulu donner le change. Il se savait instinctif dans ses goûts et ses aversions. Aussi a-t-il souvent répété que la littérature, pour lui, était avant tout sensation.

Il appréciait fort le lyrisme de Théodore de Banville. Il comparait ses vers au doux chant de la flûte. Les mains du poète passent sur les touches

¹¹ *Confessions d'un jeune Anglais*, éd. citée, p. 60.

¹² *Confessions d'un jeune Anglais*, éd. citée, p. 64.

¹³ *Idem.*, p. 66.

et une musique voltige dans l'air que vous rêvez jouée par Chopin... Il y a un charme argentin dans chaque note, le chant résonne à mesure qu'il monte... Les grands problèmes qui agitent l'esprit de l'homme ne l'ont pas tourmenté : la vie, la mort, l'amour, il ne les considère que comme le métier sur lequel il peut tisser sa toile étincelante (...) Si ce fut Hugo qui inventa (!) la rime française, ce fut Banville qui brisa le vers. Hugo s'était aventuré jusqu'à placer la pause entre l'adjectif et le nom, mais ce ne fut que lorsque Banville eut écrit ce vers : « Elle filait pensivement la blanche laine » que la césure reçut le coup de grâce (!)¹⁴

Il y a un paragraphe sur Catulle Mendès qui ne laisse pas indifférent. Le voici :

Catulle Mendès, il est la réalisation parfaite de son nom, de ses cheveux pâles, de sa figure fragile illuminée de l'idéalisme d'une femme dépravée. Il vous prend par le bras, par la main, il se penche sur vous, ses mots vous caressent, son ardeur vous charme, et l'écouter est agréable comme de boire un vin blanc bien parfumé. Tout ce qu'il pense est faux : le livre qu'il vient de lire et où il a trouvé un vers miraculeux, le poème qu'il compose mais qu'il se refuse à vous citer, par peur d'élever la voix dans le café, la femme qui l'aime (...) Pas de causeur plus délicieux que Mendès, pas de littérateur plus accompli, pas de critique plus abondant et plus clair. Je me rappelle les beaux clairs de lune de la Place Pigalle, quand, à la sortie du café, il me prenait par le bras, interprétait le dernier livre de Hugo ou de Zola, transfigurant la place et nous en une Athènes et des Sophistes.¹⁵

Il y avait pour faire contraste, continuait Moore, les soirées du jeudi¹⁶ (sic) chez Mallarmé ; quelques amis devant le foyer, la lampe sur la table. Je n'ai trouvé personne dont les conversations me fussent plus profitables, mais, à l'exception de ses premiers vers, je ne puis dire que j'aie éprouvé un vrai plaisir à lire ses poésies...¹⁷

C'est tout ce que nous trouvons dans les *Confessions* sur le maître des symbolistes. C'est bien peu, certes, mais heureusement Moore a évoqué ailleurs ses souvenirs mallarméens.

Dans le paragraphe sur Gustave Kahn, nous pressentons le prosateur de la maturité, si sensible à la musique de la phrase :

Et ce Gustave Kahn qui prend la langue française pour un violon et laisse courir l'archet de son émotion, produisant des accords étrangement aigus, des harmonies inattendues comparables à rien de ce que je connais, si ce n'est à quelques rhapsodies hongroises...

Après avoir cité in extenso le poème de Kahn qui commence par ce quatrain :

« Se penchant vers les dahlias,
Des paons cabraient des rosaces lunaires,
L'assoupissement des branches vénère
Son pâle visage aux mourants dahlias, »

¹⁴ *Id.*, pp. 69-70.

¹⁵ *Id.*, pp. 71-72.

¹⁶ L'erreur sera corrigée dans les éditions anglaises postérieures.

¹⁷ *Confessions d'un jeune Anglais*, éd. citée, pp. 71-72.

Moore ajoutait :

Je riais de toutes ces excentricités de langage mais elles n'étaient pas sans avoir un effet, et cet effet était démoralisateur ; car elles aggravaient ma fièvre de l'inconnu et aiguisaient mon appétit pour ce qu'il y a d'étrange, d'anormal et de malsain dans l'art.¹⁸

Propos d'un « décadent », assurément. Mais prenons garde de ne pas accorder trop d'importance à ce que Moore lui-même, au faite de sa gloire, considérera sans indulgence.

Dorénavant, toutes les pâleurs de pensée et de désirs furent les bienvenues et Verlaine devint mon poète. Jamais je n'oublierai le premier enchantement des *Fêtes galantes*.

Et, citant le poème :

« Parsifal a vaincu les filles, leur gentil
Babil et la luxure amusante... »

il clamait son admiration : « Je ne connais rien de plus parfait que ce sonnet. » Sourions et passons !

Nous avons relaté, dans un chapitre précédent, les relations de Moore et de Zola. A la lecture de quelques pages de l'*Assommoir* parues dans la *République des Lettres*, Moore s'était écrié : « Ridicule, abominable », pour la simple raison, expliquait-il, que c'était un trait de sa nature de se faire immédiatement une opinion et de la soutenir avec violence. Mais, quelques années plus tard, en 1877, il prônait « la nouvelle doctrine avec une ardeur fébrile » :

L'idée d'un art nouveau basé sur la science, opposé à celui de l'ancien monde, qui était basé sur l'imagination, d'un art qui devait expliquer toute chose et embrasser la vie moderne dans son entier, dans ses ramifications sans fin, qui était, pour ainsi dire, une nouvelle croyance dans une nouvelle civilisation, me remplit d'étonnement et je restai muet devant la grandeur de la conception et la prodigieuse hauteur de l'ambition.¹⁹

S'il ne ménageait par Zola,²⁰ Moore, cependant, était captivé par La « nouvelle esthétique », — « L'art nouveau correspondant à la vie nouvelle ».

J'avais lu *L'Assommoir*, écrivait-il, et j'avais été très frappé par ses dimensions pyramidales, sa force, sa hauteur, sa grandeur décorative, et aussi par l'immense développement harmonique de l'idée ; la façon de traiter les différentes scènes m'avait semblé étonnamment nouvelle, — le lavoir, par exemple : le motif du combat est indiqué, puis suit l'exposition des conséquences latérales, puis le motif du combat est développé ; cette explication est hachée, elle flotte à travers une trame de détails progressifs ; le motif du combat est repris de nouveau et, maintenant, il est développé dans son entier ; il est développé en crescendo, une autre conséquence latérale est introduite et le thème est de nouveau repris.

¹⁸ *Id.*, p. 75.

¹⁹ *Id.*, p. 91.

²⁰ Cf. *supra*, p. 20.

J'étais émerveillé par le cours majestueux de la narration, semblable à celui d'une rivière, quelquefois s'élargissant en lacs, en bassins peu profonds, mais ne croupissant jamais en marais ou en marécages. La langue aussi — alors je n'avais lu ni Chateaubriand ni Flaubert — me surprenait comme une chose sans racine, tombée du ciel, et me charmait par sa nouveauté, sa richesse et sa force. Je ne soupçonnais pas que ces mêmes qualités, qui mettaient mon admiration en un feu plus violent qu'un feu grégeois, étant précisément celles qui avaient remporté la victoire en faveur de l'Ecole romantique quarante ans auparavant, ne pouvaient manquer d'être très opposées à celles que revendiquait le nouvel art. Je fus trompé, comme le fut toute ma génération, par un certain dehors, une apparence, une proximité, un rapprochement ; en un mot, par la substitution de Paris au fond lointain et exotique si aimé de l'Ecole romantique.²¹

Nous avons tenu à retranscrire ce passage en son entier, car il nous semble révélateur à un double titre. Moore s'y montre préoccupé et de l'architecture et du style du roman. Les réserves mêmes qu'il formule — et qui déplurent fort au maître de Médan — nous prouvent qu'en dépit de ses enthousiasmes juvéniles plus instinctifs que réfléchis, il appréciait déjà, à cette époque, une certaine qualité artistique et littéraire. Il s'apercevait que les romans de Zola étaient mal écrits : « Ce que je reproche à Zola, c'est qu'il n'a pas de style. »²²

Balzac évinça Zola :

Je sentis que ce vaste génie inoubliable les [les écrivains naturalistes] dépassait tous, comme une montagne dépasse la plus haute tour (...) Le génie de Balzac est dans ses titres comme le ciel est dans ses étoiles : *Nelmoth réconcilié*, *Jésus-Christ en Flandre*, *Le Revers d'un grand Homme*, *La Cousine Bette* (...) ²³ Il y a des affinités en littérature correspondantes et très analogues aux affinités sexuelles, les mêmes attractions inexplicables, les mêmes plaisirs, les mêmes lassitudes. Ceux que nous avons le plus aimés, ceux-là nous sont le plus indifférents. Shelley, Gautier, Zola, Flaubert, Goncourt ! Comme je vous ai aimés tous ! Et maintenant je ne pourrais pas, je ne voudrais pas vous relire (...) De tous ceux que j'ai profondément aimés, il n'en est qu'un qui puisse m'inspirer l'ancienne passion, c'est Balzac. Sur ce rocher, j'ai bâti mon église, et son grand et valide talent m'a sauvé de la destruction, m'a sauvé des eaux envahissantes de la nouvelle esthétique, de la boue putride du naturalisme et de l'écume âcre et malsaine du symbolisme. En pensant à lui, je ne pouvais oublier que c'est l'esprit, et non la chair, qui est éternel ; et de même que l'esprit a donné le langage à l'homme, il rendra toujours le langage beau et digne de mémoire (...) Il n'y a pas de passion qu'il (Balzac) n'ait touchée et, ce qui est le plus merveilleux, il a donné dans l'art, à chacune, une place équivalente à celle qu'elle occupe dans la nature ; sa sympathie vive et pénétrante pour la vie humaine et tout ce qui la concerne lui permet d'entourer de respect ses plus humbles sujets, de les couronner de la lumière de la tragédie.²⁴

²¹ *Id.*, p. 95.

²² *Id.*, p. 120.

²³ *Id.*, p. 97.

²⁴ *Id.*, pp. 100-101.

On le voit, ce que l'auteur des *Confessions d'un jeune Anglais* aimait surtout dans Balzac, c'est sa puissance de vie, ce don extraordinaire de créer des êtres, non pas ressemblant à la vie, mais étant la vie même dans toute sa complexité. Nous aurons l'occasion, à plusieurs reprises, de revenir sur ce sujet.

George Moore est un de ceux qui ont le mieux parlé du café de la Nouvelle Athènes :

Avec quelle clarté étrange, presque surnaturelle, je vois la figure pâle de ce café, le nez blanc de ce bloc de maisons arrivant à la place, entre deux rues. Je vois jusqu'au fond de la pente de ces deux rues, et je sais les boutiques qui s'y trouvent. J'entends la porte vitrée du café grincer sur le sable quand je l'ouvre. Je me rappelle l'odeur de chaque heure ; le matin, celle des œufs cuisant dans le beurre, celle de l'acre cigarette, du café et du mauvais cognac ; à cinq heures, l'odeur végétale de l'absinthe ; bientôt après, on monte de la cuisine la soupe fumante... Une cloison s'élevant de quelques centimètres au-dessus des chapeaux sépare la devanture vitrée du corps principal du café. Les tables de marbre habituelles sont à leur place ; là, nous avions l'habitude de nous asseoir et de faire de l'esthétique jusqu'à deux heures du matin.²⁵

Moore fait revivre pour nous les habitués du célèbre café, ses compagnons « athéniens » qu'il aimera à évoquer dans son modeste logis londonien, au soir de sa vie.

Quel est cet homme, dont les yeux proéminents brillent d'excitation ? C'est Villiers de l'Isle-Adam, le dernier rejeton de la grande famille...²⁶ Et Manet entra. Bien qu'essentiellement Parisien par la naissance et par l'art, il y avait, dans sa physionomie et ses manières quelque chose qui le faisait ressembler à un Anglais. Peut-être étaient-ce ses vêtements — ses habits à la coupe élégante — et sa tournure... Ces épaules carrées qui se balançaient, quand il traversait la salle, et sa taille élancée, et cette figure, ce nez, cette bouche, dirai-je ressemblant à celle d'un satyre ? Non, car je voudrais évoquer une idée de beauté de lignes unie à celle de l'expression intellectuelle — paroles franches, passion franche dans ses convictions, phrases loyales et simples, claires comme l'eau pure, quelquefois un peu dures, quelquefois, dans leurs parcours, amères, mais douces et pleines de lumière près de la source. Il s'assied à côté de Degas, cet homme aux épaules raides, vêtu d'un costume poivre et sel. Il n'y a rien chez lui qui soit français d'une façon bien tranchée, excepté sa cravate. Ses yeux sont petits, ses paroles incisives, ironiques, cyniques.²⁷

Nous rencontrons encore Catulle Mendès, dont la présence était un « plaisir nerveux » ; Duranty, un « Stendhal inconnu » ; le poète musicien Cabaner, « notre grand prêtre ».

Le paragraphe sur les Goncourt n'est guère laudatif : Edmond faisait l'effet à Moore d'une

vieille femme qui pousse des cris perçants en quête d'immortalité... Autrefois, c'était un duo, maintenant, c'est un solo. On écrivait des romans,

²⁵ *Id.*, p. 105.

²⁶ *Id.*, p. 106.

²⁷ *Id.*, pp. 109-110.

des histoires, des pièces ; on faisait collection de bric à brac ; on écrivait sur ces bric à brac ; on faisait des aquarelles, des gravures à l'eau forte ; on faisait un livre sur ces aquarelles et ces eaux-fortes. On tenait un journal, on mettait par écrit tout ce qu'on entendait, sentait ou voyait ; radotage de vieille femme. Tout ce qu'on entendait ou disait devait avoir une valeur inestimable. Un véritable artiste ne s'inquiète pas de l'immortalité, de tout ce qu'il entend, sent ou dit ; il traite les idées et les sensations comme de l'argile avec laquelle il peut créer.²⁸

Retenons cette dernière phrase. Elle éclairera notre lanterne, lorsque le moment sera venu de préciser l'esthétique de Moore.

Il avait pourtant apprécié *Germinie Lacerteux*, *Renée Mauperin*, *La Faustin*, *Chérie*, *Idées et Sensations* et nous avons dit déjà qu'il avait publié, en 1884, un article assez élogieux dans la *St-James Gazette*, intitulé *Un déjeuner chez les Goncourt*. Enfin, dans une lettre à Edmond, non datée, mais que nous pensons être de 1884, il avait écrit :

Je viens de lire pour la seconde fois *Idées et Sensations*. Quel livre exquis, que de tableaux charmants ! Que d'idées remuées, que de mots trouvés ! Votre article sur Gautier est admirable ; on entend sa parole de marbre... Vous n'avez rien décrit de mieux que cette chambre mortuaire. Trois touches, et tout y est. Je vois la douleur fuyante d'une sœur dépeignée, le lit à colonnes torses, la tache rouge d'un livre de prières. Mais cette... (mot illisible) de descriptions me fait redouter des entassements joailliers de mots lumineux, que j'aime trop, et dont vous parsemez vos pages dans d'autres moments.²⁹

Il manque encore un nom à cette galerie de portraits d'auteurs français, celui de Huysmans, qui supplanta, pendant un temps, tous ses pairs :

Huysmans va à mon âme comme un ornement d'or d'un travail byzantin ; il y a dans son style le charme émouvant des arches, un sentiment du rituel, la passion du mural, des vitraux.³⁰ *A Rebours*, ce livre prodigieux, cette superbe mosaïque.³¹

Il n'est pas sans intérêt de noter que Moore considérait aussi bien Zola et Huysmans que Flaubert et les Goncourt comme des réalistes, chez qui il reconnaissait un « désir constant et intense d'écrire bien, d'écrire artistiquement ».

Quand je pense, disait-il, à ce qu'ils ont fait pour l'emploi des mots, aux myriades d'effets de mots qu'ils ont découverts, aux milliers de formes de décomposition qu'ils ont créées, comme ils ont remodelé et reformé le langage dans leurs efforts incessants pour l'intensité de l'expression, je me prends (sic) dans un dernier étonnement et une dernière admiration. Ce que Hugo a fait pour le vers français, Flaubert, Goncourt, Zola (!) et Huysmans l'ont fait pour la prose française.³²

²⁸ *Id.*, p. 127.

²⁹ Lettre en français, inédite.

³⁰ *Confessions d'un jeune Anglais*, éd. citée, p. 232.

³¹ *Id.*, p. 231.

³² *Id.*, p. 233.

Moore ne craignait pas de se contredire ! Nous ignorions, quant à nous, que Zola se fût à ce point intéressé à la forme !

Enfin, parlant de la femme, idéal du XVIII^e siècle, comme le jeune homme l'était, selon lui, du XIX^e, notre auteur évoquait les Fragonard :

Les dames en corsage à pointes, leurs petits pieds se montrant parmi la neige des jupons. Elles s'en vont aux balançoires (sic) et l'on entend leur légère voix de fausset dans l'été des feuilles... Les masques et les flèches sont partout, tout le merveilleux de jours légers et gracieux. Dans les Watteau, la note est plus pensive (...) Et il y a le Pierrot, ce ravissant animal blanc, sensuel, spirituel et gai, l'âme du siècle (...) (alors) c'était l'homme qui plaidait et la femme qui accédait.³³

En somme, s'il faut se garder, pour les raisons que nous avons dites plus haut, d'accueillir sans réserve chaque proposition des *Confessions*, il convient aussi de ne pas les considérer comme de simples bravades faites pour « épater le bourgeois » et scandaliser les Anglo-Saxons. Il est indéniable, ainsi que le souligne très justement Albert Farmer dans un excellent chapitre de sa thèse, que l'auteur cherchait à rivaliser d'audace et d'excentricité avec deux modèles : le chevalier d'Albert et des Esseintes. Mais les *Confessions d'un jeune Anglais* ne sont pas seulement une œuvre représentative du mouvement décadent ; elles annoncent le George Moore de la maturité. D'où leur importance. Au reste, Moore a écrit — et nous le croyons sincère — dans *Preface to a new edition of Confessions of a young man* :

Tu me trouveras ici ; les germes de tout ce que j'ai écrit et senti sont dans les *Confessions* : Esther Waters, Peinture moderne, mon amour de la France et toutes mes prophéties... On m'a accusé d'avoir brûlé ce que j'ai adoré, et adoré ce que j'ai brûlé. Personne n'a moins changé que moi, et ce livre est une preuve de fidélité à mes premières idées ; les idées auxquelles j'ai cru toute ma vie sont dans ce livre.³⁴

Nous aurons l'occasion de vérifier cette déclaration.

Quelles sont maintenant les lignes de force de ce premier tableau de la France que Moore a brossé dans les *Confessions* ? D'abord, sa préférence pour le XIX^e siècle, avec une exception en faveur du « galant » XVIII^e de Watteau et de Fragonard. Puis, l'importance qu'il accorde à la valeur de l'art en soi, à la théorie de « l'art pour l'art ». Enfin, une liberté d'expression qui flattait sa nature irlandaise et contrastait avec la sévérité du style victorien. Un art libéré de toute attache religieuse et morale a donc façonné ce visage de la France que Moore, selon ses humeurs changeantes, modifiera et complètera, certes, au cours de sa longue existence, mais dont les traits essentiels subsisteront.

³³ *Id.*, pp. 240-241.

³⁴ *Confessions of a Young Man*, Leipzig, Tauchnitz, 1905.

2. IMPRESSIONS ET OPINIONS.

Nous rencontrons le second tableau de la France dans *Impressions et Opinions*.³⁵ Il ne s'agit pas là d'une œuvre de choc comme les *Confessions d'un jeune Anglais*, mais de seize études déjà parues séparément dans différents périodiques, dans la *Fortnightly Review* entre autres.

Je me suis arrangé pour publier un volume de mes études critiques sous le titre de *Impressions et Opinions*. Depuis trois semaines, je ne fais que récrire mes articles. J'ai complètement repris les mauvaises pages sur Balzac que j'avais publiées dans la *Fortnightly Review*. Il me semble que le nouvel article est très bon.³⁶

Notons que l'essai donné à la *Fortnightly Review*,³⁷ intitulé *Quelques écrits mineurs de Balzac*, est sensiblement plus court que le chapitre correspondant d'*Impressions et opinions*. En effet, les pages consacrées à *Une vieille fille* et au *Curé de campagne*, notamment, n'y figurent pas. En revanche, il contient deux ou trois paragraphes supprimés dans la version remaniée. Moore y avouait son incapacité de considérer la critique comme une science exacte : « Ma seule ambition est d'exprimer en toute sincérité mes propres sentiments à l'égard de Balzac. »

Ailleurs, évoquant le rayonnement en France de l'œuvre d'Edgar Poe, il affirmait — à tort — : « Malgré tout ce qu'on a écrit sur la dette de Baudelaire envers Poe, Balzac a été le seul écrivain français réellement touché par le génie véritable de l'auteur des « Histoires extraordinaires ».

En outre, Moore déclarait avoir été guidé dans son choix des ouvrages balzaciens par le désir de montrer comment le romancier avait exploré certaines régions de l'âme fermées jusqu'alors aux écrivains anglais.

D'une façon générale, la version retouchée l'emporte sur l'originale : elle est mieux pensée et mieux écrite.

Lecteurs et critiques accueillirent ce livre favorablement. L'*Athenaeum*, un des hebdomadaires importants de l'époque, lui consacra un long article dont la dernière phrase, malgré les réserves qu'elle contenait, flatta l'amour-propre de l'auteur : « Tout critique reconnaissant le talent de M. Moore lui prédit un bel avenir et croit que ses défaillances, dues à la négligence plutôt qu'à l'incapacité, disparaîtront avec le temps. »³⁸

D'aucuns estimèrent que George Moore était meilleur essayiste que romancier, ce qui ne plut guère à l'auteur de *La Femme du Cabotin*, ainsi qu'en témoigne le passage suivant d'une lettre à la même correspondante : « Tout le monde aime mon dernier livre. Je suis, dit-on, meilleur

³⁵ *Impressions and Opinions*, London, David Nutt, 1891.

³⁶ Lettre du 5 novembre 1890 à Clara Lanza.

³⁷ Numéro du 1^{er} octobre 1889.

³⁸ *The Athenaeum*, n° 3326, 25 juillet 1891.

essayiste que romancier. Je vais bientôt détromper l'opinion, car j'ai plus de ressources qu'on ne le pense. »³⁹

Sur les seize études en question, la moitié — et ce sont les meilleures — concernent la littérature et la peinture françaises au XIX^e siècle. S'il nous fallait choisir, nous élirions celles que Moore a consacrées à Balzac et à Degas. La première des deux est la plus importante du recueil. Il est significatif que l'auteur l'ait placée au début.

Moore se borna-t-il à reprendre et à développer les idées qu'il avait esquissées dans les *Confessions d'un jeune Anglais* trois ans auparavant, comme nous assurent ses exégètes, ou sommes-nous en présence d'une étude renouvelée ? Dans le premier ouvrage, il s'était contenté de prendre le lecteur à témoin de la grande découverte de sa vie. Dans *Impressions et Opinions*, il cherchait à expliquer la grandeur de Balzac en se référant à quelques-unes de ses œuvres. Arrêtons-nous un instant à son choix. On pourrait attendre, surtout d'un écrivain étranger, qu'il prît pour les œuvres les plus connues, *Le Père Goriot*, *Eugénie Grandet*, *La Cousine Bette*, par exemple. Eh bien non ! Estimant que Janin et même Sainte-Beuve avaient manqué de perspicacité dans leur analyse des chefs-d'œuvre balzaciens les moins répandus, Moore opta pour ceux-ci. « Le seul moyen de suggérer le génie du grand romancier », écrivait-il, « est de considérer les œuvres mineures ». Et les œuvres mineures sont pour lui *Les Secrets de la Princesse de Cadignan*, *Adieu*, *La Vieille Fille*, *Le Curé de Tours*. Il commençait par constater, à propos des *Illusions perdues*, dont, à son avis, Janin n'avait pas mieux rendu compte, que Balzac avait introduit un nouvel élément dans le roman : l'argent. « Balzac a été le premier à comprendre que l'argent est aussi nécessaire à un jeune homme au XIX^e siècle qu'une cotte de maille l'était au XV^e. » Et plus loin : « La civilisation au XIX^e siècle est l'argent. » *La Comédie humaine* constitue « la seule littérature qui reproduise l'agitation incessante et le mouvement panoramique de la vie civilisée ».

Ce que Moore appréciait dans *Les Secrets de la Princesse de Cadignan*, c'est ce qu'il appelait la « philosophie de salon ». La princesse a été formée par le « salon », elle en est l'émanation, « la créature, comme le cheval est la créature de l'écurie, comme l'aigle est la créature des rochers ». ⁴⁰

Dans *Adieu*, il voyait un exemple de la manière romantique de Balzac et dans *La Vieille Fille*, une illustration typique de ses ressources presque illimitées, une profondeur rare unie à un sens artistique pour ainsi dire infaillible. Cette nouvelle, écrivait-il, « contient une critique philosophique de l'époque de Balzac ; elle témoigne du pouvoir si particulier à l'auteur d'opposer cette époque à son passé immédiat, pouvoir qu'aucun romancier n'a possédé avant, ni depuis ». Il citait ⁴¹ la description du Chevalier de Valois :

³⁹ Lettre du 24 avril 1891.

⁴⁰ *Impressions and Opinions*, London, T. Werner Laurie Ltd, 1913, p. 32. (Hormis le chap. III, qui a été étoffé, le texte de l'édition de 1913 est identique à celui de l'édition originale.)

⁴¹ G. Moore citait les textes dans sa propre traduction.

Il dînait tous les jours en ville, et jouait tous les soirs. Il passait pour être un homme très spirituel grâce à un de ses défauts qui consistait à raconter une foule d'anecdotes sur le règne de Louis XV et sur les commencements de la Révolution. Quand on les entendait pour la première fois, on les trouvait assez bien narrées. Le Chevalier de Valois avait d'ailleurs la vertu de ne pas répéter ses bons mots personnels et de ne jamais parler de ses amours, mais ses grâces et ses sourires com-mettaient de délicieuses indiscretions. Ce bonhomme usait du privilège qu'ont les vieux gentilhommes voltairiens de ne point aller à la Messe, et l'on avait une excessive indulgence pour son irrégion en faveur de son dévouement à la cause royale (...) Alors âgé d'environ cinquante-huit ans, il n'en avouait que cinquante et pouvait se permettre cette innocente tromperie car, parmi les avantages dévolus aux gens secs et blonds, il conservait cette taille encore juvénile qui sauve aux hommes aussi bien qu'aux femmes les apparences de la vieillesse. Oui, sachez-le, toute la vie, ou toute l'élégance qui est l'expression de la vie, réside dans la taille... ⁴²

Moore trouvait cette description « insurpassable par une puissance d'esprit combinée à une étonnante vivacité ». « On pourrait facilement », ajoutait-il, « proposer des exemples qui la dépassent en toutes qualités, sauf dans cette vivacité extraordinaire à saisir tous les aspects d'un sujet ».

Puis il passait au portrait de Mlle Cormon :

... la pauvre fille était pure comme un ange, saine comme un enfant, et pleine de bonne volonté, car la nature l'avait destinée à tous les plaisirs, à tous les bonheurs, à toutes les fatigues de la maternité (...) Une bonne grosse taille, un embonpoint de nourrice, des bras forts et potelés, des mains rouges, tout en elle s'harmonisait aux formes bombées, à la grasse blancheur des beautés normandes. Des yeux d'une couleur indécise et à fleur de tête donnaient au visage, dont les contours arrondis n'avaient aucune noblesse, un air d'étonnement et de simplicité moutonnière qui seyait d'ailleurs à une vieille fille ; si Rose n'avait pas été innocente, elle eût semblé l'être. Son nez aquilin contrastait avec la petitesse de son front, car il est rare que cette forme de nez n'implique pas un beau front. Malgré de grosses lèvres rouges, l'indice d'une grande bonté, ce front annonçait trop peu d'idées pour que le cœur fût dirigé par l'intelligence ; elle devait être bienfaisante sans grâce (...) Des cheveux châtain et d'une longueur extraordinaire prêtaient à la figure de Rose Cormon cette beauté qui résulte de la force et de l'abondance, les deux caractères principaux de sa personne. ⁴³

Selon Moore, ce portrait serait à l'origine de l'évolution du roman au XIX^e siècle. La valeur d'un tel passage repose en grande partie, pensait-il, sur l'élément pictural que Balzac a eu le mérite d'introduire dans la littérature et qu'il a employé inconsciemment alors que Gautier et Zola allaient s'en servir sciemment et avec exagération.

⁴² *La Vieille Fille*, œuvres complètes de Balzac, Paris, Conard, 1913, vol. 10, pp. 256-257.

⁴³ *Id.*, pp. 311-312.

Mais c'est au *Curé de Tours*, « le génie de Balzac en résumé », qu'allait avant tout l'admiration de Moore. Il considérait cette œuvre comme une nouvelle « irréprochable », répondant exactement aux lois du genre, contrairement aux autres qu'il appelait de courts romans. « Dans *La Vieille Fille*, nous avons le grand penseur et le grand critique social, mais nous n'avons pas le grand artiste. Dans *Le curé de Tours*, nous avons le penseur, le critique et l'artiste, et, comme cela doit être, chacun renforce l'autre. » ⁴⁴ Et pourtant Balzac n'avait, d'après lui, ni le temps de vivre, ni celui de penser, ni celui de soigner son style. « Les pensées lui venaient intuitivement, comme les notes viennent à un oiseau. » ⁴⁵ Il ne faisait que consigner ses idées, mais « ses idées sont toujours si intéressantes qu'on lit sans remarquer les négligences de plume. Ce n'est que lorsqu'on traduit Balzac que l'on remarque vraiment ses faiblesses ». ⁴⁶ Moore citait à ce sujet ces deux exemples qui ne nous semblent guère pertinents :

Si son visage offrait quelques rides, si ses cheveux étaient argentés, un observateur instruit y aurait vu les stigmates de la passion et les sillons du plaisir. *En effet la patte d'oie caractéristique et les marches du palais montraient ces rides élégantes, si prisées à la cour de Cythère.*

Et, un peu plus loin, toujours à propos du chevalier Valois : « *Ses sourcils comme ses cheveux jouaient la jeunesse par la régularité que leur imprimait le peigne.* » ⁴⁷

Il tenait Balzac pour le créateur du roman en France. (S'il avait précisé « du roman naturaliste », il aurait exprimé l'opinion de Zola). « De même que l'on dit de Dieu qu'il a créé Adam d'une poignée d'argile, de même peut-on dire de Balzac qu'il a créé le roman en France. Flaubert, Zola, Daudet, Goncourt, Bourget et Maupassant n'ont développé de Balzac qu'un aspect que chacun d'eux représente superficiellement. » ⁴⁸

On est un peu surpris de ne pas voir au moins cité ici le nom de Stendhal ! Il faut croire que les habitués du Rat Mort et de la Nouvelle Athènes ne l'avaient pas lu, ou n'en parlaient guère ! On le sait, les connaissances de Moore n'étaient pas très étendues. Il n'a jamais été grand lecteur, du moins passé la quarantaine, c'est-à-dire à partir du moment où il s'est consacré complètement à son art. Reconnaissons cependant, à sa décharge, qu'il était capable de lire attentivement une œuvre même considérable. Certes, quelques-unes de ses « impressions et opinions » sur l'auteur de la *Comédie humaine* nous semblent aujourd'hui bien banales ; elles ne l'étaient pas au moment de leur publication (1891), surtout venant d'un écrivain de langue anglaise. Moore a été sans doute un des premiers critiques anglo-saxons, après Henry James, qui ait étudié Balzac d'aussi près.

⁴⁴ *Impressions and Opinions*, London, T. Werner Laurie Ltd, 1913, p. 32.

⁴⁵ *Id.*, p. 34.

⁴⁶ *Id.*, p. 38.

⁴⁷ *La Vieille Fille*, éd. citée, p. 258.

⁴⁸ *Impressions and Opinions*, éd. cit., 1891, p. 43.

Le second chapitre, *Mes impressions de Zola*, nous paraît moins important. Il s'ouvre sur la relation de deux visites de Moore à Médan, dont nous avons déjà parlé. L'essentiel de cette étude réside dans une mise au point des jugements un peu superficiels qu'il avait portés sur l'auteur des *Rougon-Macquart* dans les *Confessions*. Les observations souvent justifiées qu'il avait faites sur l'inégalité du style — et qui venaient tempérer des propos très laudatifs — sont reprises ici. Il reconnaissait bien à Zola un rare bon sens et une imagination extraordinaire, mais ces qualités ne sauraient suffire à donner de la profondeur, une certaine épaisseur aux âmes de ses héros. Faisant toutefois une exception pour Gervaise, il plaçait *L'Assommoir* au-dessus de tous les autres ouvrages de Zola, qui s'était montré élève de Flaubert : « Le livre est entièrement écrit à la manière de Flaubert, les petites phrases relevées par l'épithète picturale. »⁴⁹ Mais ce qu'il lui reprochait partout ailleurs, c'était de n'être pas un artiste et d'avoir eu la faiblesse d'écrire trop de livres ne dépassant pas le niveau du *Daily-Telegraph* ou du *Petit-Journal*. De là à l'accuser de flatter le goût du grand public, il n'y avait qu'un pas qu'il franchissait sans hésiter.

Plus Moore allait de l'avant, plus il choisissait d'instinct les formes d'un art épuré. C'est ainsi que ses remarques sur Verlaine, intitulées *Un grand poète*, sont bien supérieures au paragraphe qu'il lui avait consacré dans les *Confessions*. Il avait, d'ailleurs, qu'il connaissait mal les dernières œuvres du poète lorsqu'il l'avait écrit. A cette époque, seul le Verlaine des *Fêtes Galantes* l'attirait. Il ne devait découvrir *Sagesse* et *Amour* que plus tard et signaler alors la dualité entre « la vie mentale et la vie physique du poète ». Dans *Impressions et Opinions*, il discernait chez Verlaine un art qui va se simplifiant, qu'il comparait au « naturel familier » de Wordsworth et auquel nous serons sensible dans ses propres œuvres de la maturité. Il remarquait en passant, non le premier, certes, mais avant beaucoup d'autres, une certaine parenté entre Verlaine et Villon, puis soulignait ce qui lui paraissait essentiel : le sentiment très aigu que le poète avait de son indignité : « Tout l'homme, sa poésie, sa vie, ses succès littéraires et ses échecs, se trouve dans un sentiment complet de sa propre indignité. »

Au début du court chapitre, *Deux poètes inconnus*, Moore se targuait d'avoir introduit Rimbaud auprès des lecteurs anglais et d'avoir, le premier, parlé de l'« ineffable » *A Rebours*. Il évoquait avec une exactitude très relative la vie tumultueuse de l'enfant génial — « ce Marlowe de 1870 » — qui, « arrivé à Paris à quinze ans », a en peu de temps « annoncé en une demi-douzaine de poèmes prophétiques toute la révolution poétique des vingt dernières années ». Il citait en entier *Ma Bohème* qui, croyait-il, n'avait pas encore été publiée.

De Jules Laforgue, « ce Watteau de café-concert », Moore appréciait la délicatesse, la grâce du style. Des titres comme *Le Miracle des roses*,

⁴⁹ *Id.*, p. 78.

Les Moralités légendaires, L'imitation de Notre Dame la Lune l'enchantait.

L'étude sur Degas est sans doute un des chapitres les mieux venus d'*Impressions et Opinions*. L'auteur, du reste, en avait conscience : « L'article sur Degas est probablement mon meilleur article sur la peinture », écrivait-il à Barrett Clark le 1^{er} décembre 1907.

Il mettait d'abord l'accent sur ce qui distingue la méthode de Zola de celle de Degas. L'écrivain essayait de saisir l'univers dans sa totalité, tandis que le peintre s'attachait inlassablement à reprendre de façon différente quelques aspects de la vie que sa nature le conduisait à considérer en artiste.⁵⁰ Il citait à l'appui de sa thèse une boutade de Degas au sujet d'un dessin d'Ingres représentant une main de femme : « Regardez ces ongles, voyez comme ils sont indiqués. C'est ainsi que je conçois le génie, un homme qui trouve une main si belle, si difficile à rendre qu'il s'enfermera toute sa vie, se contentant de ne faire rien d'autre que de dessiner des ongles. »⁵¹ Si Moore a parlé de Degas avec tant de bonheur, c'est peut-être qu'il sentait ou pressentait entre le peintre et lui certaines analogies, à commencer par la conception d'un art impitoyablement exigeant, qui se suffit à soi-même, tel un sacerdoce. Ce que Maupassant disait de Flaubert : « G. Flaubert aima les lettres d'une façon si absolue que, dans son âme remplie de cet amour, aucune autre ambition ne peut trouver place, » Moore pouvait le dire de Degas en substituant simplement le mot « peinture » au mot « lettres ». Il soulignait également le besoin d'harmonie que le peintre ne cessait de manifester dans sa vie et dans son œuvre. Il montrait que Degas avait appris l'art du dessin chez Ingres. « A l'origine, son dessin est aussi classique que celui d'Ingres, mais, en changeant de sujet, en passant de l'Antiquité à la scène de l'opéra et en portant sa curiosité vers les traits caractéristiques de son époque, il a créé un art proche de celui des Goncourt et égal en valeur, s'élevant parfois jusqu'à la hauteur d'une page de Balzac. »⁵² On le voit, Moore passait naturellement de la peinture à la littérature, Balzac servant de critère.

Abordant l'art de Degas, il rapportait quelques propos que le maître aimait à répéter devant le petit cénacle de la Nouvelle-Athènes. En voici un : « Aucun art ne fut jamais moins spontané que le mien. Ce que je fais est le résultat de la réflexion et de l'étude des grands maîtres ; je ne connais ni l'inspiration, ni la spontanéité. » Passant aux thèmes eux-mêmes : la danseuse (Degas : « La danseuse n'est qu'un prétexte pour le dessin »), la blanchisseuse, la devanture de magasin (un thème nouveau celui-là), le nu, il exprimait son admiration et sa prédilection pour les académies auxquelles le peintre avait conféré à nouveau et mouvement et sens artistique. « Jusqu'à présent, disait Degas, le nu a toujours été représenté dans des attitudes qui présupposent un public,

⁵⁰ On se souvient de cette remarque de Degas : « Zola me fait l'effet d'un géant qui travaille le bottin. »

⁵¹ *Impressions and Opinions*, éd. citée, pp. 219-220.

⁵² *Id.*, p. 227.

mais les femmes que je peins sont des femmes du peuple, préoccupées seulement par ce qui touche à leur condition physique... C'est comme si l'on regardait par le trou d'une serrure. »⁵³ Ce qui enchantait Moore, c'était que Degas eût réussi à « faire de l'art » avec les sujets les plus ordinaires de la vie quotidienne, et cela, sans rupture avec le passé, en se fondant sur une connaissance authentique des grands maîtres.

Voilà, quant à la France, le contenu de ces *Impressions et Opinions* qui nous semblent marquer, par rapport aux *Confessions d'un jeune Anglais*, un approfondissement du sens critique. L'auteur ne se préoccupait plus d'étonner le lecteur. Il parlait de ce qu'il aimait et de ce qui l'intéressait, librement, sans préjugés, animant ses sujets du mouvement même de la vie. Balzac, Tourguénieff et les peintres impressionnistes demeuraient ses pôles d'attraction. Si ses opinions relevaient surtout de ses impressions, s'il se refusait à envisager la critique comme une science exacte, il convient de remarquer que, le plus souvent, un juste instinct le poussait naturellement vers les œuvres de qualité.

3. PEINTURE MODERNE.

*Peinture moderne*⁵⁴ se compose également d'une série d'articles publiés par Moore dans *The Speaker*, dont il était le chroniqueur artistique. C'est donc un livre plus technique qu'*Impressions et Opinions*. Chose curieuse, la plupart des commentateurs de Moore ne lui ont voué qu'une attention distraite. Pourtant, nous y trouvons des thèmes, des idées qui jalonnent son œuvre entier. Cette peinture moderne, on l'a deviné, est surtout représentée par les impressionnistes, de Whistler, qui est l'objet du premier chapitre, à Degas, en passant par Manet, Monet, Pissaro. Cependant, les peintres de la première partie du XIX^e siècle ont également leur place : Ingres et Corot, par exemple, de même que Puvis de Chavannes et Millet qui, avec Manet, sont étudiés dans le deuxième chapitre.

Le livre reçut en général un accueil favorable. Walter Pater l'honora même d'un compte rendu dans le *Daily Chronicle*. Le chroniqueur de la *St James Gazette* écrivit : « C'est une des meilleures œuvres de critique artistique que nous ayons lues depuis quelques années. » Cependant, Moore refusa de l'inclure dans l'Ebury Edition. Joseph Hone en donne l'explication suivante : « Dans certaines parties, il faisait (le livre) une trop grande place à l'actualité et tournait au pamphlet. Certains chapitres, en effet, comme *The New English Art Club*, *Sex in Art*, *Art and Science*, prêtent particulièrement le flanc à cette critique. D'autre part, des négligences de forme, que l'auteur de *Solitude du Kerith* jugera plus tard sévèrement, en diminuent l'intérêt.

⁵³ *Id.*, p. 232.

⁵⁴ *Modern Painting*, London, Walter Scott, 1893.

Il vaut la peine de comparer le dernier chapitre, *The New Art Criticism*, consacré à *L'Absinthe* de Degas, avec l'étude sur le même peintre publiée dans *Impressions et Opinions*. Moore s'en prenait à deux critiques anglais, Richmond et Crave, qui n'avaient rien compris au chef-d'œuvre. Richmond terminait ainsi son article : « Il n'y a pas de doute que l'Impressionnisme ne s'attache en peinture qu'à rendre le côté déplorable de la vie moderne. » Pour réfuter ce jugement, Moore soulignait à nouveau la qualité du dessin chez Degas, en qui Ingres voyait un disciple. Et le disciple, précisément, continuait la tradition classique, non pas en copiant l'œuvre du maître, mais, comme seul un homme de génie pouvait le faire, « en appliquant la méthode à de nouveaux sujets. Les premières peintures de Degas, *Les jeunes Spartes* et *Sémiramis construisant les murailles de Babylone*, sont du pur Ingres ». Il réfutait ensuite le reproche de facilité, de travail hâtif que l'on adressait au peintre. Il rappelait l'acharnement de Degas à perfectionner son art, évoquait son dur labeur solitaire. Cherchant à définir la beauté particulière à *L'Absinthe*, Moore écrivait :

Personne n'a dit tant de choses dans un espace aussi restreint ; personne ne s'est exprimé avec cette simplicité qui écarte tous les voiles et nous permet de regarder au cœur de la nature (...) Cette simplicité repose en grande partie sur la science du dessin, invisible, mais partout présent, un beau dessin flexible, presque impersonnel, prenant la forme du sujet aussi naturellement que les rives suivent le cours de la rivière.⁵⁵

N'est-ce pas précisément ce que l'écrivain a tenté de réaliser dans ses récits, cette fusion étroite entre l'objet à décrire et la phrase qui l'exprime ?

Certaines pages du chapitre consacré à Puvis de Chavannes, Millet et Manet, ne sont pas loin de compter parmi les meilleures de Moore sur la peinture. Elles nous permettent, mieux que beaucoup d'autres, de suivre l'auteur dans ses réactions face à un tableau. Il est certain que ses années d'apprentissage dans divers ateliers parisiens l'avaient mis au bénéfice d'une technique, grâce à laquelle la démarche de son esprit contemplant une toile n'était pas purement d'ordre affectif ou intellectuel. Il était capable, non seulement de caractériser la manière d'un peintre, mais aussi de critiquer, dans le détail, la composition, le dessin, l'emploi et le mélange des couleurs.

Millet et Puvis de Chavannes étaient surtout, à ses yeux, des peintres-poètes et, pour cela même, il leur vouait une très vive admiration. En revanche, leur métier n'était pas comparable à celui de Manet, peintre-né. Moore voyait en Millet un Wordsworth français qui, dans un barbare dialecte breton, « nous a raconté d'une façon infiniment touchante la noble soumission du paysan à son destin, son labeur incessant et la mélancolique solitude de sa campagne ». ⁵⁶ En Puvis de Chavannes, il célébrait un poète épique qui avait pris pour thème la « rude

⁵⁵ *Id.*, p. 245.

⁵⁶ *Id.* éd. citée, p. 27.

grandeur du monde primitif », et en « chantait l'histoire rugueuse sur quelques cordes d'une harpe grossière façonnée de ses propres mains ». ⁵⁷

Moore eut le privilège de voir travailler Manet dans son atelier, ce dont il profita pour étudier la méthode, ou plutôt la manière du peintre, car, pensait-il, Manet n'avait pas, au sens précis du mot, de méthode. Sa peinture, tout instinctive, n'était qu'une manifestation spontanée de sa nature intime.

Cette nature franche, courageuse et prompte se manifestait dans tout ce qui le concernait, dans la simplicité de son grand atelier lumineux comme une serre, dans l'austère simplicité de ses habits — qui n'excluait cependant pas une pointe de dandysme —, dans le parler tranchant, rapide, vigoureux et pénétrant, dans la virile et sincère compréhension de la vie. Jamais la nature profonde d'un artiste ne ressembla davantage à son œuvre. Il n'y avait pas de circonlocutions dans la nature de Manet, il n'y en avait pas dans son art. ⁵⁸

Poursuivant son étude, Moore analysait l'emploi des couleurs chez Manet :

Sa couleur n'existait pas sur sa palette avant qu'il ne la mît sur la toile ; mais, acceptant les données immédiates de l'œil, il accordait les teintes instinctivement, sans préméditation. ⁵⁹

Puis il célébrait l'admirable autorité manuelle du peintre :

Ah ! cette merveilleuse main, ces doigts épais tenant le pinceau si fermement — un peu lourdement. Comme la couleur à l'huile, cette matière si réfractaire, était malléable ! Comme elle était obéissante à son toucher ! ⁶⁰

L'auteur rapportait un mot du peintre : « J'ai aussi essayé d'écrire, mais je n'ai pas réussi ; je n'ai jamais pu faire autre chose que peindre. » Et Moore d'ajouter : « Combien sommes-nous à pouvoir affirmer que nous ne nous sommes pas trompés de métier ? » Il analysait ensuite quelques tableaux, par exemple, *La Jetée de Boulogne*. « Whistler aurait choisi de regarder la jetée d'un point de vue plus fantaisiste, » remarquait-il, « Degas aurait pris un coin bizarre, il aurait coupé étrangement la composition et commenté l'humanité de la jetée. Manet, lui, la peignait telle quelle ». Cependant, Moore admettait que Manet, si grand « manipulateur » de couleur à l'huile qu'il fût, avait un champ de vision étroit : « Jamais, jusqu'alors, l'esprit d'un grand homme n'avait été si strictement limité à ce que ses yeux voient. » ⁶¹ Enfin, Manet n'était pas un dessinateur. Commentant le très beau portrait de Mme Morisot, Moore déclarait : « Son visage ressemble à tous ceux que nous voyons sur les tableaux de Manet. Le peintre a saisi trois ou quatre traits et a laissé le reste inexploqué... Manet n'est pas aussi complet que Hals. » ⁶²

⁵⁷ *Id.*, p. 27.

⁵⁸ *Id.*, p. 32.

⁵⁹ *Id.*, p. 33.

⁶⁰ *Id.*, p. 33.

⁶¹ *Id.*, p. 41.

⁶² *Id.*, p. 44.

Dans son étude sur Ingres et Corot, Moore revenait à la notion de rythme qui lui était chère. L'art ne serait-il pas avant tout rythme ? « Corot savait que l'art est la nature faite rythme. » Prenant comme exemple le célèbre *Lac de Garde* par Corot, il écrivait :

Regardez le Lac de Garde et dites, si vous le pouvez, que la vieille mélodie grecque n'est pas perceptible dans la ligne qui se courbe et flotte au bord du lac, dans la masse et la disposition de ces arbres, dans la grâce fragile du bouleau cassé qui balaye la teinte pâle du ciel.⁶³

Mais le grand secret de l'art de Corot réside dans son emploi des valeurs, c'est-à-dire de la quantité de lumière et d'ombre contenue dans un ton.

On peut étudier une couleur de deux points de vue, rappelait-il, soit en tant que matière colorante, soit en l'envisageant comme lumière et ombre. Le violet, par exemple, contient non seulement du rouge et du bleu dans des proportions que l'on peut varier à l'infini, mais aussi certaines touches de lumière et d'ombre ; celle-là, tendant vers « la lumière la plus éclatante », est représentée sur la palette par le blanc de neige ; celle-ci, tendant vers l'obscurité la plus profonde, est le noir ivoire. Une couleur ressemble à une note de musique et l'on ne peut pas dire qu'elle soit en elle-même fausse ou juste, laide ou belle.

Poursuivant sa comparaison entre le peintre et le musicien, Moore ajoutait : « De même que le musicien obtient une richesse et une nouveauté d'expression par une judicieuse distribution des sons propres aux divers instruments de l'orchestre, de même le peintre obtient profondeur et richesse par une judicieuse distribution des valeurs... La couleur est la mélodie, les valeurs sont l'orchestration de la mélodie. »⁶⁴ Corot a réussi à appliquer le principe des valeurs dans le paysage comme *Rembrandt* dans le portrait. Bien qu'il ait essayé de rendre l'impression dominante qu'il ressentait face au sujet — paysage ou personnage —, son art différait nettement de celui des impressionnistes. Monet et ses disciples, eux, ne recherchaient pas de demi-teintes dans lesquelles la couleur disparaît, mais « la brillante vibration de la couleur en pleine lumière, avec des espaces libres où celle-ci se reflète de plan en plan, et où la nature, semble-t-il, n'est qu'un prisme de teintes éblouissantes et iridescentes ». ⁶⁵ Il manque à Monet la délicatesse et le mystère qui font le charme de Corot.

Dans un chapitre intitulé : *Monet, Sisley, Pissarro et la décadence*, Moore précisait la signification du mot « impressionnisme » dans son acception la plus moderne : « C'est la notation rapide de l'apparence illusoire ». Selon lui, l'art de Monet est le seul auquel cette définition puisse raisonnablement s'appliquer.

L'école décadente qui succéda à l'école impressionniste adopta la division des tons découverte par Seurat. Moore expliquait ainsi la formule nouvelle :

⁶³ *Id.*, p. 76.

⁶⁴ *Id.*, p. 78.

⁶⁵ *Id.*, p. 82.

Un ton est une combinaison de couleurs. Dans la nature, les couleurs sont séparées ; elles agissent et réagissent les unes sur les autres et, ainsi, créent dans l'œil l'illusion d'une combinaison de couleurs variées que l'on appelle le ton. Mais si l'œil humain peut accomplir ce prodige en regardant la couleur telle qu'elle est répandue dans le monde, pourquoi l'œil ne serait-il pas capable du même prodige en regardant la couleur disposée sur la surface d'une toile ? La nature ne mélange pas ses couleurs pour produire un ton ; la raison de la différence évidente entre la nature et le Louvre réside dans le fait que les peintres ont, jusqu'alors (1881), jugé nécessaire de préparer un ton sur leur palette avant de le placer sur la toile. En revanche, d'après Seurat et ses disciples, la seule méthode logique consiste tout d'abord à analyser un ton, puis à en rendre les éléments au moyen de points, variant la dimension et la disposition de ceux-ci selon l'intensité de la couleur désirée par le peintre.⁶⁶

Vers 1890, la peinture et la littérature françaises entraient dans une période de décadence. Moore en voyait le signe dans « la séparation de la méthode d'expression et de l'idée à exprimer », tandis que « le grand art rêve, imagine, voit, sent, exprime, mais ne raisonne jamais ». La moisson des soixante dernières années avait été splendide. Il était temps que la terre reposât.

Ce qui précède montre bien — n'est-il pas vrai — que Moore ne s'est pas penché sur ces questions en littérateur, mais en homme du métier qui parle par expérience.

4. SOUVENIRS DES PEINTRES IMPRESSIONNISTES.

*Souvenirs des peintres impressionnistes*⁶⁷ constitue le dernier écrit de George Moore sur la peinture. L'édition originale contenait un avant-propos dédié à son ami, le peintre W. Steer, où l'auteur annonçait la fin de son activité de critique d'art. « En effet, écrivait-il, un jour nous est donné pour chaque chose et nous ne devons pas le prolonger. » Il venait de publier *Le Lac*, qui marquait un tournant décisif dans son œuvre. Il sentait que son destin l'appelait ailleurs et que, dorénavant, il lui fallait se rassembler pour mieux employer les forces encore intactes qu'il percevait en soi. Son domaine, il le savait maintenant, ce n'était ni la peinture, ni la poésie, ni le théâtre, ni le roman naturaliste, ni la critique, mais les « narratives », le récit.

Ce petit livre n'aurait probablement jamais vu le jour si le célèbre collectionneur d'art dublinois, Sir Hugh Lane, n'avait demandé à Moore une conférence pour le vernissage d'une exposition de tableaux impres-

⁶⁶ *Id.*, p. 89.

⁶⁷ *Reminiscences of the Impressionist Painters*, Dublin, Maunsel and Co, 1906 ; le texte a été reproduit dans *Vale*.

sionnistes. L'auteur de *Peinture moderne* avait alors répondu : « Lane, vous me tentez, car je suis le seul, à Dublin, qui ait fréquenté Manet, Monet, Sisley, Renoir et Pissarro. » Il accepta, bien qu'il détestât parler en public. Nous n'analyserons pas le contenu de cette causerie dont l'essentiel n'était pas nouveau, mais nous en retiendrons deux remarques originales.

A propos des habitués de la Nouvelle-Athènes, il disait :

Une génération de littérateurs communitie profondément avec la peinture, la génération suivante se sent plus proche de la musique. Le but et le triomphe des réalistes furent de forcer la plume à entrer en compétition, dans la description, par exemple, d'une rue misérable, avec le pinceau du peintre et le ciseau du sculpteur, tandis que l'écrivain symboliste voulait reproduire si fidèlement les vagues mais intenses sensations provoquées par un morceau de musique que le lecteur pût en deviner le titre. Nous doutions tous de la valeur de l'art que nous pratiquions et nous envions l'art du peintre, le jugeant supérieur à celui de l'écrivain.⁶⁸

Après avoir mis l'accent sur la franchise un peu brutale que Manet apportait dans ses jugements, Moore définissait ainsi la tâche de l'artiste :

L'artiste doit procéder à une nouvelle estimation des choses. Il lui faut tout mettre dans le creuset avec l'espoir qu'il en résultera un nouvel accomplissement de soi. A cette fin, il doit garder son indépendance envers toute croyance, tout dogme, toute opinion, se rappelant que lorsqu'il accueille les avis des autres, il perd son talent ; tous ses sentiments et toutes ses idées doivent lui appartenir en propre, car l'Art consiste à repenser personnellement la vie de bout en bout.⁶⁹

Il est temps, maintenant que nous avons passé en revue les principaux textes consacrés à la peinture, de nous demander à quels principes Moore obéissait. Disons-le sans ambages, sa critique est essentiellement subjective. Il n'avait pas le sens de l'objet. « On ne peut penser à la peinture de Manet sans songer à l'homme », répétait-il à ses amis. Ce que nous lisons à la fin du chapitre sur Balzac dans *Impressions et Opinions* définit parfaitement le point de vue de notre auteur : « Je comprends la critique plus comme l'histoire de l'âme du critique que comme une science exacte. » En somme, nous ne trouvons aucune idée maîtresse sur laquelle se fonderait un point de vue particulier. Moore exprimait ses réactions personnelles, ses « impressions ».

Il convient d'examiner un article que l'essayiste anglais Douglas Cooper a fait paraître dans la revue *Horizon* sous le titre *George Moore et l'art moderne*.⁷⁰ C'est, à notre connaissance, la seule étude approfondie qui ait été tentée sur ce sujet. L'auteur ne nous cache pas son

⁶⁸ Vale, William Heinemann, 1937, p. 101.

⁶⁹ *Id.*, p. 103.

⁷⁰ *George Moore and Modern Art. Horizon*, February, vol. XI, N° 62, 1945.

intention de détruire l'irritante légende d'un George Moore connaisseur en peinture. La conclusion de Cooper est nette : dans ses meilleures pages, Moore n'a été qu'un amusant commentateur. Tous ses écrits montrent clairement qu'il « ne pouvait pas comprendre les intentions d'un artiste avant qu'on les lui eût expliquées en termes intellectuels ». Cooper était son jugement sur une phrase de J.-E. Blanche dans *Portraits of a Lifetime* : « Tous les articles de George Moore sur l'art (à cette époque-là) étaient inspirés par quelqu'un, et j'étais souvent la personne à qui il s'adressait. » Certes, et nous l'avons déjà noté, Moore était passé maître dans l'art d'utiliser ses amis quand il avait besoin de renseignements. Il ne s'en est jamais caché. Cependant, il a su employer avec intelligence les matériaux ainsi fournis, il les a non seulement assimilés, mais recréés. Il a réussi à leur conférer un tour personnel. Douglas Cooper relève un grand nombre d'erreurs de faits. Ce reproche, que nous ne chercherons pas à réfuter car il est pertinent, ne nous convainc pas entièrement de l'impéritie critique de Moore. Nous le répétons, celui-ci n'a jamais visé à l'exactitude scientifique. Il veut expliquer l'œuvre par son auteur qu'il connaît bien. Comme le remarque très justement Cooper, il s'est parfois laissé aller au bavardage ; il a pu céder à un certain snobisme : faire connaître à retardement en Angleterre les peintres français qu'il avait fréquentés à Paris. Il n'en reste pas moins que si quelqu'un s'avisait de rassembler ses nombreuses pages sur les peintres français, nous y trouverions quantité de remarques piquantes, vives, un brin superficielles peut-être, mais souvent personnelles et excitantes pour l'esprit, parce que nourries d'une sorte de tendresse qui n'exclut ni la sévérité, ni l'outrance. Mais là où nous abondons dans le sens de Cooper, c'est lorsqu'il relève l'inaptitude de Moore à comprendre la peinture post-impressionniste. Nous regrettons avec lui l'absence de toute « philosophie artistique » chez l'écrivain irlandais, absence motivée par un manque de culture qu'il reconnaissait de bonne grâce, parfois même avec une pointe de vanité, et par une certaine incapacité à se mouvoir dans l'abstrait. En cela, il était à l'opposé de son maître Walter Pater, authentique érudit doublé d'un philosophe et d'un prosateur de qualité. John Freeman nous semble avoir raison, lorsqu'il écrivait en 1922 : « Sa critique (celle de Moore) est fondée, non sur des principes d'esthétique, mais sur des sensations qu'il a gardées dans son souvenir... Il y a une exquise réceptivité dans ses essais sur l'art. » ⁷¹

Nous pensons également, avec Cooper, que le tournant décisif dans la vie artistique de Moore fut sa rencontre, vers les années 1885-1886, avec Sickert, Steer, Whistler et, plus tard, avec Tonks. Ces peintres furent des amis fidèles en la compagnie desquels il aimait à se trouver, bien qu'ils ne se fissent pas faute de se moquer gentiment des *naïvetés* de leur « littérateur ». O certes, il garda jusqu'à ses derniers jours cette candeur non étrangère au charme tout celtique qui désarmait souvent ses détracteurs — et même ses victimes !

⁷¹ *A Portrait of George Moore in a Study of his work*, London, W. Laurie, 1922, p. 57.

Le peintre et critique William Rothenstein, que Cooper semble ignorer dans son article, considérait *Peinture moderne* comme « un des quelques livres remarquables sur Manet, Whistler et ceux qu'on appelle les Impressionnistes ». ⁷²

De son côté, Sir Max Beerbohm écrivait :

Du génie, il en avait (Moore) assurément, non dans son œuvre spécifiquement créatrice, mais dans sa critique. Oui, une magie vitale, qui manquait à ses romans, parcourait ses essais. Personne, excepté Ruskin, n'a écrit d'une manière plus vive, plus affectueuse et plus pénétrante sur la peinture. ⁷³

Jugement un peu excessif dans la louange, mais non dénué d'intérêt.

En somme, ce qui restera probablement de ces études de Moore sur la peinture française du XIX^e siècle, ce sont ses souvenirs des peintres qu'il a connus. Il appartient bien à cette famille d'écrivains qui atteignent à leur réussite la plus parfaite lorsqu'ils parlent de ce, ou de ceux, qu'ils aiment. Il serait étonnant que les nombreux témoignages qu'il nous laisse sur les milieux impressionnistes ne conservent pas leur prix pour les futurs historiens de cet important mouvement artistique.

5. MÉMOIRES DE MA VIE MORTE.

Mémoires de ma Vie morte ⁷⁴ apporta quelque chose de nouveau dans l'œuvre moorienne : l'intimité d'un souvenir qui sert de point d'appui à l'affabulation. Il ne s'agissait plus, pour l'auteur, de se faire remarquer à tout prix, comme dans les *Confessions d'un jeune Anglais*, ni de présenter une série d'essais dans le genre d'*Impressions et Opinions* ou de *Peinture Moderne*. George Moore entraînait dans « l'âge de raison » ; il était en passe de trouver son style, sa manière. Le livre portait en sous-titre « galantries, méditations, souvenirs, soliloques et conseils aux amants avec des réflexions variées sur la vertu et le mérite ».

Le ton libre de l'ouvrage ne plut guère à la critique anglaise qui vit en Moore un auteur licencieux. Ce n'était pas encore l'époque de l'*Ulysse* de Joyce et de *L'Amant de Lady Chatterley* de D.H. Lawrence ! En France, Henry Davray faisait, en revanche, un compte rendu élogieux : « Il n'existe guère d'ouvrages de ce genre et de cette qualité-là... », écrivait-il. « L'auteur étale son moi d'un bout à l'autre du volume, et il a le surprenant talent de faire penser à lui quand il parle des autres... Il n'a jamais considéré les lettres comme une profession : pour lui, écrire est un art, et ce qui fait l'importance et la valeur de son œuvre, c'est que chacun de ses livres est une manifestation artistique. » ⁷⁵

⁷² *Men and Memories*, London, Faber and Faber, 1934, p. 240.

⁷³ *The Listener*, 2 novembre 1950.

⁷⁴ *Memoirs of my Dead Life*, London, Heinemann, 1906.

⁷⁵ *Mercure de France*, septembre 1906.

L'édition révisée de 1928 contient une épître dédicatoire à Edmund Gosse où, évoquant leurs amis français communs, Moore estimait inutile de les citer, mais ajoutait : « il y en a un que je m'en voudrais de ne pas mentionner, c'est Mallarmé, notre ami de longue date, un des saints de la littérature ». Il notait à propos de *Prélude à l'après-midi d'un faune* : « L'art ne réside pas dans les proportions de l'anatomie, mais dans une certaine touche. » Retenons encore cette remarque que nous commenterons dans un autre chapitre : « Nous sommes toujours en état de rêve, de la première enfance au dernier stade de la vieillesse. » Le souvenir de Mallarmé peut surprendre. Moore céda-t-il au snobisme en mentionnant le poète ? Nous inclinerions plutôt à croire qu'il conservait une affectueuse admiration pour le probe, l'authentique artisan du vers, tout en reconnaissant son inaptitude foncière à pénétrer profondément dans une forme de poésie qui lui était étrangère.

Il existe une excellente traduction de *Memoirs of my dead life*, due à G. Jean-Aubry. La première édition, rapidement écoulee, parut dans la collection des Cahiers Verts en 1922. Elle était incomplète. En effet, précisait le traducteur, « des obligations de librairie avaient amené la suppression du long chapitre intitulé : *Les Amants d'Orelay* ». Six ans plus tard, Grasset publia la seconde édition qui contenait pour la première fois le texte intégral.

La critique en France se montra ravie par le charme très particulier de ces curieux et galants souvenirs. Francis de Miomandre s'exprimait ainsi :

George Moore est de la lignée des plus grands et des plus exquis. Je pense à Xavier de Maistre et à Alphonse Karr, à Anatole France, à Heine, à Sterne surtout qu'il égale presque toujours et que même, à certains moments, il surpasse, par exemple lorsqu'il parle des femmes. Là, il est d'une grâce incomparable.⁷⁶

Dans la *Revue Contemporaine*, l'auteur anonyme du compte rendu, à la question qu'il posait : « De quoi se compose ce charme ? », répondait par ces mots :

Tout d'abord, je crois, de franchise et de simplicité. L'auteur vient à nous les mains tendues, les yeux grands ouverts : des yeux clairs, profonds, candides et malicieux tout à la fois. Il a neigé sur ses cheveux blonds. Son sourire est d'un enfant qui aurait beaucoup vécu. Et il parle. Il parle à mi-voix avec des inflexions calines, avec de courts arrêts, et sur un tel ton de confidence qu'on croit être le plus intime de ses amis. De quoi parle-t-il ? De qui ? De lui ! Et voilà bien le prodige, en ne parlant que de lui, jamais il n'ennuie et n'irrite. Cela tient d'abord à sa grâce naturelle, à une sorte d'aisance aristocratique qu'il a de se mettre au premier plan sans avoir l'air de s'imposer.⁷⁷

Comment les lecteurs français n'auraient-ils pas été touchés par des passages comme celui-ci :

⁷⁶ *Les Nouvelles Littéraires*, 11 novembre 1922.

⁷⁷ Numéro du premier avril 1923.

Je ne puis contempler cette ville (Paris) sans émotion. Elle a été toute ma vie : n'y suis-je pas venu en effet dans ma jeunesse, comme un amoureux, me donnant tout entier à Paris (...) y trouvant une patrie plus idéale que celle que la naissance m'avait, avec arrogance, imposée, parce que, celle-ci, je l'ai délibérément choisie ? Ah ! le délicat plaisir de posséder un pays ami, un pays où l'on peut aller quand on est las de la routine de l'existence, sûr d'y trouver toutes les sensations d'un foyer, auxquelles s'ajoutent celles d'un irresponsable caprice. Le plaisir d'une littérature qui est mienne sans être tout à fait mienne, une littérature qui est comme une exquise maîtresse en qui l'on trouve la consolation de tous les lieux communs de la vie.⁷⁸

Ainsi que l'écrivait G. Jean-Aubry, dans ce livre chatoient les reflets des années françaises de l'auteur. Le titre même lui avait été suggéré par le *Journal des Goncourt* à la date du 28 mai 1857 : « Un joli titre pour des souvenirs publiés de son vivant : Souvenirs de ma vie morte. »

Dans une lettre à Edmund Gosse du 22 février 1906, Moore précisait à propos de *Mémoires de ma vie morte* : « J'écris dans une atmosphère qui m'est chère... Je n'ai pas besoin de consulter les lettres de mes anciennes maîtresses ; ma mémoire suffit. »

Le 22 décembre 1919, il confiait au critique américain J. Huneker :

Je suis en train de reviser sérieusement *Mémoires de ma vie morte* pour une coûteuse édition américaine, car ce livre fut composé avant que j'aie appris mon métier. N'est-il pas étrange que l'art d'écrire me soit venu si tard ?

La sévérité de son auto-critique n'a cessé d'étonner ses amis qui avaient peine à comprendre qu'il réussît à conserver une telle distance en face de ses propres œuvres. Pourtant, le texte de l'édition de 1906, n'en déplût à Moore, portait déjà la marque d'un authentique écrivain.

Essayons de saisir le visage de la France tel qu'il y apparaît. C'est d'abord Dieppe, « curieuse et touchante ville, pleine de nonnes et de pigeons, de vieux pignons et de lucarnes » ; puis, sur la route de Dieppe à Paris, la cathédrale de Rouen, les champs bordés de peupliers qui « hantèrent » autrefois Corot et Daubigny. Puis Asnières, où l'auteur a rencontré la belle Blanche d'Antigny et Hortense Schneider, « la grande déesse de la folie », qui avait coutume de chanter chez Hervé « ses triomphes d'autrefois ». Nous voici arrivés à Paris :

Presque le même Paris, presque le même George Moore. Mes sens s'éveillent comme autrefois à tout plaisir, mon âme est aussi transportée que jamais par la sensation divine de la vie. Ma jeunesse, autrefois, s'est agitée parmi ta blancheur, ô ville, et ses rêves ont vagabondé parmi la libre vie des plaines alentour. L'année s'écoule, l'année s'en va, mais chaque année je revois la ville et la plaine dans l'exaltation heureuse du printemps, et comme je m'en éloigne avant que soit venu le temps du coucou, laissant la fleur épanouie sur sa tige, j'en suis arrivé à croire que Paris et moi ne font qu'un.⁷⁹

⁷⁸ *Mémoires de ma vie morte*, Paris, Grasset, 1928, pp. 59-60.

⁷⁹ *Id.*, texte légèrement modifié de l'éd. citée, p. 32.

Dans le chapitre intitulé *La fin de Marie Pellegrin*, le peintre Louis Anquetin nous est présenté sous les traits d'Octave Barrès :

Il n'avait aucunement l'aspect d'un homme moderne, mais bien plutôt celui d'un baron du XVI^e siècle ; sa barbe et son nez cassé concouraient à la ressemblance ; il portait son jersey comme il aurait revêtu une cote de maille. Jusque dans le choix de son habitation, il semblait éviter la modernité.⁸⁰

Anquetin avait fait un portrait de Marie Pellegrin à propos duquel Moore notait : « Aujourd'hui, nous sommes tous impressionnistes, nous sommes pressés de noter ce que nous sentons et voyons. »⁸¹ Il présenta son ami à la jeune femme. « Elle avait un sourire très particulier, un petit sourire triste qui semblait venir des profondeurs de son être. »⁸² Nous apprenons l'histoire de Marie, son aventure avec un beau prince russe, sa vie de courtisane dans les milieux d'artistes de Montmartre, sa mort tragique sur un balcon qui a tant impressionné Moore et Paul Alexis. Quelque vingt-cinq ans auparavant, ce dernier lui avait consacré un livre portant le même titre.

Les deux textes sont très différents. Celui d'Alexis révèle un disciple de Zola ; celui de Moore, un adepte de l'école symboliste. Une certaine imprécision, une nonchalance gracieuse, qui n'excluent pas la rigueur dans l'expression, confèrent aux pages de l'écrivain irlandais un charme que l'exactitude et la précision de l'école naturaliste refusent à celles de l'écrivain français.

Nous gravissons la Butte. Nous longeons la rue Lepic à la vie humble et précaire, mais où Moore ne retrouvait pas, à son grand étonnement, « cette misère noire, si fréquente dans les rues de Londres ». Nous arrivons au domicile de Paul Alexis, au sommet de la colline.

Monsieur et Madame Paul sortent péniblement de leurs draps vers les midi, ils lambinent en déjeunant et sirotent de petits verres. Quelques amis viennent, puis, vers les quatre heures, Paul se met à écrire son article qu'il termine, ou à peu près, vers le moment du dîner. Ils flânent en dinant, jusqu'à ce que l'heure sonne pour Paul de porter son article au journal. Il flâne dans le bureau de rédaction ou au café, en attendant ses épreuves et, quand il les a corrigées, il flâne dans les nombreux cafés du Faubourg Montmartre, fumant d'interminables cigares, remontant vers la butte sur les trois ou quatre heures du matin. Paul est gras et d'une humeur égale. Il a foi dans le naturalisme toute la journée, particulièrement après le déjeuner, au moment des petits verres. Il ne dit jamais un mot désobligeant à qui que ce soit...⁸³

Nous pénétrons dans la bibliothèque d'Alexis : la série complète des *Rougon-Macquart*, les œuvres des Goncourt, de Huysmans, de Duranty, de Céard, de Maupassant, de Hennique, « les œuvres de ceux avec qui

⁸⁰ *Id.*, p. 44.

⁸¹ *Id.*, p. 43.

⁸² *Id.*, p. 47.

⁸³ *Mémoires de ma vie morte*, texte légèrement modifié de l'édition citée, p. 60.

j'ai grandi », écrivait Moore, « ceux qui m'ont attaché au cou mon premier tablier littéraire... », car « je suis le plus jeune des naturalistes et l'aîné des symbolistes. Les naturalistes ont influencé la peinture, les symbolistes, la musique ; et depuis les symbolistes, il n'y a pas eu de manifestation artistique ; la partie est terminée. » (Retenons cette dernière remarque qui, même si elle n'est qu'une boutade, nous montre combien Moore a été fermé aux modes d'expression post-symbolistes). « Quand Huysmans, Paul (Alexis) et moi serons morts, il sera aussi impossible d'écrire un roman naturaliste que de faire revivre le mégathérium. »⁸⁴ Cette dernière phrase fait sourire ! Elle met en évidence, cependant, une fois de plus, l'importance que revêtait pour Moore ce premier « tablier littéraire ».

Voici Auteuil où habitaient les Blanche, Passy où nous suivons les traces de Mary Laurent, « cette grande et belle femme semblable à une rose-thé », la maîtresse de tant d'hommes illustres et dont Manet nous a restitué les traits de façon saisissante.

La dernière fois que je l'ai vue, écrivait son admirateur irlandais, nous avons parlé de Manet. Elle m'a dit que chaque année elle allait porter le premier lilas sur sa tombe. Est-il aujourd'hui, je me le demande, quel-qu'un de ses nombreux amants qui trouve une heure d'oisiveté pour fleurir sa tombe à elle ? Ce qui d'elle reste inoubliable, c'est ce plaisir qu'elle éprouvait à vivre, ce désir qu'elle avait de faire rendre à la vie tout le plaisir qu'elle peut donner, et sa conscience de ce désir.⁸⁵

Nous pénétrons chez Ninon de Villars. Nous y rencontrons Verlaine au « grand front glabre tombant comme une falaise sur des sourcils aussi velus qu'un buisson d'ajoncs, (...) le chanteur des vers les plus exquis qu'ait jamais connus la France (...). Tantôt c'est un larron, un être crapuleux et bestial, tantôt un poète, un visionnaire, le seul poète que le catholicisme ait produit depuis Dante ». ⁸⁶

J.K. Huysmans, « ce petit homme aux cheveux durs poussant très bas sur le front » fréquentait aussi le salon de Ninon de Villars, de même que Villiers de l'Isle-Adam dont le génie

n'apparaissait que par traînées, comme l'or dans le quartz... Son grand nom est une partie de son génie. Il l'a choisi et cela a influencé ses écrits... Le plus beau, c'est sa voix et ses gestes. A mesure qu'il vieillit, il parle mieux et écrit moins bien... Villiers improvise admirablement au café, mais quand vient le matin il ne peut écrire, son cerveau est vide. ⁸⁷

Dans *Les Amants d'Orelay*,⁸⁸ long récit de près de cent pages, que l'auteur considérait comme le « fruit du souvenir et non de l'invention », nous respirons l'air du Midi, l'odeur des orangers. A tout instant surgit

⁸⁴ *Mémoires de ma vie morte*, éd. citée, p. 62.

⁸⁵ *Id.*, p. 70.

⁸⁶ *Mémoires de ma vie morte*, texte légèrement modifié de l'éd. citée, p. 88.

⁸⁷ *Id.*, pp. 93-94.

⁸⁸ Ce chapitre ne figure pas dans la 1^{re} édition (1906).

un souvenir de France du fond de sa mémoire. En traversant la Bourgogne, Moore songeait :

C'est là, je crois, que Zola est allé étudier les paysans avant d'écrire *La Terre*. Huysmans, avec cette sorte de malice qui lui était propre, avait coutume de dire que la documentation de Zola s'était bornée en tout et pour tout à une promenade en voiture avec Mme Zola.⁸⁹

Le paysan « païen » des environs de Plessy reportait Moore à l'antiquité et au XVIII^e siècle, le faisait rêver aux nymphes et aux dryades. Moore se plaisait à comparer sa propre aventure à celle d'Ulysse et d'Hélène... Homère, les Goncourt, Boucher, Fragonard se mêlent à leurs ombres et passent... Les deux amants s'amuse à discuter de grammaire française, de « fussent » et de « eussent été », avant de se livrer au jeu galant de l'intimité amoureuse.

Nous quittons *Les Amants d'Orelay* pour entrer *Au Jardin du Luxembourg*.⁹⁰ C'était à l'époque lointaine où la peinture attirait Moore plus que la littérature. Nous nous arrêtons Place des Vosges qu'il ne pouvait contempler sans penser aux grands siècles de la monarchie et aux noms pittoresques que lui avaient enseignés Balzac et l'histoire de France :

La couleur de cette place surgissait devant mes yeux avec ses tons charmants de brique, jaunes et bruns, ses grilles de fer forgé, ses hauts toits pointus surmontés de sveltes cheminées. Je cherchai à me rappeler s'il y avait des colonnades. En vain ; c'est étrange comme on oublie ! Mais aussi comme on se rappelle ! La Place des Vosges m'a toujours paru être autre chose qu'un aspect de la plus belle architecture domestique de France. Et je me pris à penser que l'esprit d'une nation se forme comme les rochers, par une lente accumulation ; il faut des siècles pour combiner une idée aussi caractéristique que celle de la Place des Vosges.⁹¹

Un peu plus loin, ses regards s'arrêtaient sur « la beauté d'une ligne de maçonnerie qui se détachait sur un pâle ciel de printemps, doux comme une soie un peu passée du XVIII^e siècle, mais dont le bleu était un bleu tendre comme celui d'une fleur qui vient de s'ouvrir ». ⁹²

Il n'était pas rare qu'un paysage anglais rappelât à Moore tel tableau de Watteau ou de Corot. Ainsi, se promenant dans le parc de St-James au déclin du jour, se laissait-il gagner par la langueur de l'éphémère feuillage de quelques platanes au murmure de souvenirs. Il lui semblait entendre des voix du XVIII^e siècle, dans une clairière peinte par Watteau : « Toujours cette mélancolie des fêtes, cette souffrance du cœur, ce vague à l'âme qu'éprouvent ceux qui n'ont rien à faire en ce bas monde que porter des vêtements brodés... » ⁹³ Il voyait en Watteau

un peintre littéraire qui devina la tristesse de ceux qui vont s'asseoir sous les colonnades pour y jouer un rôle, grand ou petit, dans la comédie

⁸⁹ *Mémoires de ma vie morte*, texte légèrement modifié de l'éd. citée, p. 102.

⁹⁰ Ce chapitre ne figure pas dans la 1^{re} édition.

⁹¹ *Mémoires de ma vie morte*, éd. citée, p. 189.

⁹² *Id.*, p. 191.

⁹³ *Id.*, pp. 256-257.

de l'amour, tout en écoutant le murmure de la fontaine, en regardant le gentilhomme et la dame qui s'avancent et s'inclinent, s'inclinent et se retirent, et dansent la pavane sur un tapis aux riches couleurs.⁹⁴

Le dernier chapitre de *Mémoires de ma vie morte, Resurgam* — admirable méditation sur la vie et sur la mort — est une des plus belles choses que Moore ait écrites.

Ainsi, une certaine intimité galante donne le ton à la plupart de ces récits, dont les souvenirs français forment une toile de fond sur laquelle l'auteur a dessiné de délicates arabesques. Là, comme dans presque tous les livres de George Moore, flotte une « odor di femina ». La femme est partout présente, qui est « l'occupation sérieuse de l'homme ». « Mes pensées se reportent toujours sur des femmes », avouait-il, dans *Regains amoureux*, titre du sixième récit. « Nos existences sont tissées de femmes d'un bout à l'autre », écrivait-il encore dans *Les Amants d'Orelay*.

Tout au long du livre, de nombreuses notations originales tiennent notre intérêt en éveil. En voici quelques-unes :

Le regret est comme un sommet d'où l'on embrasse sa vie morte, un sommet où l'on s'arrête pour réfléchir... Je butai sur cette idée qu'après tout, le bonheur ne consiste peut-être que dans la faculté d'être surpris... La gaieté n'est un enchantement que lorsqu'elle prend sa source dans l'intelligence... Rien n'est plus ennuyeux qu'un rire vide : un visage de pierre a plus de séduction... Comme si la vérité n'était pas une pauvre comète à jamais errante, en quête d'un logis et qui n'en trouve jamais sur la terre ni au ciel... C'est à travers les souvenirs que nous nous connaissons nous-mêmes ; sans le souvenir, nous ne vivrions qu'à demi, et seulement comme les animaux... Il suffit de bien peu de choses pour que nos pensées se reportent de la vie vers la mort, un pétale de rose qui tombe sur une table de marbre, un oiseau mort dans le sentier qu'on traverse au jardin...

Moore a su parler de Montmartre et de la Butte en des termes qui ont touché le vieux Parisien qu'est Francis Carco. Ce dernier écrivait dans *Mémoires d'une autre vie* : « Les descriptions de Montmartre présentent, chez Moore, une fraîcheur, une couleur, une vicacité de touche, d'observation qu'on n'oublie plus ... On ne saurait trouver meilleur témoin de la vie qu'on menait alors sur la Butte. »

On pourrait presque dire que l'Irlandais George Moore, bien que n'habitant plus Paris depuis vingt-cinq ans, pensait encore en français. La clarté et la grâce de sa phrase, le scepticisme et l'ironie qui traversent ces pages sont bien parisiens. Mais ce qui n'est qu'à lui, c'est l'émotion, la chaleur et surtout cette intimité teintée d'une exquise candeur.

⁹⁴ *Id.*, p. 257.

6. SALUT ET ADIEU.

Avec *Salut et Adieu*,⁹⁵ nous sommes cette fois-ci en Irlande ; le ton est devenu incisif, souvent railleur, parfois persiflant. Il n'est pas sans intérêt de rencontrer dans cette trilogie irlandaise, qui est encore un ouvrage autobiographique, de nombreuses allusions à la France, à ses écrivains et à ses peintres. George Moore l'avait rédigée à Dublin ; il jugea plus prudent de regagner Londres avant que Heinemann ne publiât le premier volume, car, disait-il à ses amis, « il serait de mauvais goût de rester à Dublin et de rencontrer mes amis et connaissances, mes modèles, dans la rue ». Sur l'élaboration de cet ouvrage, nous ne pouvons guère relever que cette phrase écrite à Dujardin : « *Salut et Adieu* prend la tournure d'un roman sans femme. »⁹⁶

Moore ne fut pas enchanté de l'accueil réservé à *Ave*. En effet, la critique anglo-irlandaise, dans son ensemble, n'était pas très laudative. On ne voyait là que bavardage et commérage. Cependant, Henry Davray présentait le livre dans le *Mercur de France* en des termes élogieux qu'il vaut la peine de citer :

La trilogie de M. George Moore promet d'être non seulement l'une des meilleures œuvres de l'auteur, mais aussi l'un des ouvrages qui compteront dans la littérature anglaise d'aujourd'hui. En écrivant cette histoire de sa vie, qui dépasse de beaucoup le cadre ordinaire de l'autobiographie, M. George Moore aura l'inappréciable avantage d'échapper à l'habituelle biographie anglaise où le rédacteur s'est uniquement préoccupé, semble-t-il, d'enlever toute caractéristique originale à son personnage et de prouver envers et contre tout que sa victime était bon chrétien, bon citoyen, aussi médiocre que l'épicier du coin, et s'était toujours et en tout conformé au code de vertus moyennes des gens moyens... Sans doute, même dans ses digressions critiques, M. Moore reste extraordinairement subjectif ; il ne sortira jamais de lui-même pour donner une appréciation ou porter un jugement, mais c'est cela justement qui fait que ses appréciations et jugements ne sont pas ceux de tout le monde.⁹⁷

Rappelons qu'il n'était pas fréquent, dans les années qui précédèrent la première guerre mondiale, de voir la critique en France s'intéresser à un ouvrage anglais contemporain, dont il n'existait pas de traduction.

Dans l'édition Tauchnitz, Leipzig, 1912, nous lisons (note de l'éditeur) qu'il ne s'agit pas d'un livre de souvenirs, mais plutôt d'un essai sur le paysage irlandais et sur le catholicisme. Indication discutable ! C'est en tout cas un ouvrage autobiographique où la critique, le récit, l'anecdote et le portrait sont étroitement mêlés.

⁹⁵ *Hail and Farewell*, London, Heinemann — *Ave*, 1911 ; *Salve*, 1912 ; *Vale*, 1914.

⁹⁶ Lettre du 24 avril 1907.

⁹⁷ Numéro de novembre 1912.

Notre propos est de considérer *Salut et Adieu* dans la perspective française. Notons, d'abord, que, longtemps après l'apparition du livre, Joseph Hone crut trouver des traces de gallicismes dans des phrases comme celle-ci : « At this time I was very poor; all the hours of the day were spent in writing some chapters of *Esther Waters*. » L'expression « all the hours of the day » lui semblait traduite du français. Peut-être ! Mais allons plus loin dans la recherche des réminiscences françaises !

Ave est le volume de la trilogie qui en contient le moins. Moore cite plusieurs fois Corot, Verlaine, Balzac, mais en passant ; il songeait à Gautier, mais un instant, au cours d'une promenade dans un jardin de Dublin (« Et, pensant au sonnet de Gautier, 'Moi je suis la tulipe, une fleur de Hollande', je me rappelai que les lys succéderaient aux tulipes et qu'après les lys viendraient les roses et, ensuite, les œillets »). En revanche, Rousseau et E. Dujardin occupent une place un peu plus importante.

Reprenant une page des *Confessions*, Moore soulignait combien il lui avait été pénible, à Paris, de constater qu'il n'avait aucun don pour la peinture. Cet échec faisait écho à maintes paroles d'un père persuadé que son fils aîné ne réussirait pas dans l'existence. Pendant toute sa vie Moore a souffert d'un complexe d'infériorité. « Si j'étais Rousseau », écrivait-il dans *Ave*, « mes pages seraient remplies d'exemples d'une timidité inhérente à ma nature même, mais ma manière n'est pas celle de Rousseau ». ⁹⁸ Il rapportait l'étonnement d'Arthur Symons devant un tel manque de confiance en soi, allant de pair avec une indomptable persévérance dans le dur métier d'écrivain, puis ajoutait :

Rousseau comprit dans sa maturité qu'il avait été un jeune garçon timide et stupide, ne pressentant aucunement le génie qui l'attendait à l'âge mûr, toujours trébuchant, et n'ayant jamais le mot juste sur les lèvres. Mais je ne pense pas que Rousseau ait été obsédé par le sentiment de son infériorité. Non, en tout cas pas autant que je l'ai été. ⁹⁹

Ave est le premier livre autobiographique dans lequel Moore a parlé d'Edouard Dujardin. Les femmes — nous l'avons déjà relevé — ont occupé une place assez importante dans la vie du « prince des joyeux compagnons ». Cependant, si elles l'empêchèrent parfois d'écrire, elles ne réussirent jamais, racontait Moore, à le séparer de ses amis. Lorsqu'une de ces belles dames l'accompagnait dans sa maison de Fontainebleau, elle n'était autorisée à parler que lorsqu'on lui adressait la parole. Et quand elle l'accompagnait à Bayreuth, elle devait se trouver des compagnes de promenade tandis que son amant expliquait à ses amis les mystères de l'opéra qu'on allait exécuter. Dans la nuit qui précéda une représentation de la Walkyrie, Moore eut besoin d'éclaircissements sur la signification d'un motif de cet opéra. Il alla sonner chez Dujardin qui, quoique réveillé à l'improviste, le reçut fort aimablement et se lança dans des commentaires si passionnés qu'ils durèrent jusqu'au petit matin.

⁹⁸ *Ave*, London, Heinemann, 1911, p. 83.

⁹⁹ *Id.*, p. 84.

Plus loin, toujours à propos de Wagner, Moore soulignait les connaissances musicales de son ami irlandais Edward Martyn et ajoutait :

Puis il y a Dujardin qui me parle toujours de musique ; ses amis sont musiciens et, chaque fois que je vais à Paris, je suis avec des musiciens, parlant de musique quand je n'en écoute pas ; ainsi, même si mon amour de la musique n'était pas aussi fort qu'il l'est, il me serait nécessaire de cultiver cet art pour être à la hauteur des circonstances.¹⁰⁰

Signalons enfin, dans les dernières pages du volume, une scène en français d'une pièce de théâtre, *Diarmuid et Grania*, que Moore avait écrite en collaboration avec Yeats — collaboration rendue difficile par deux tempéraments hétérogènes. La première représentation avait eu lieu à Dublin le 21 octobre 1901. Il avait été question qu'il écrivît cette pièce entièrement en français ; elle aurait été traduite, ensuite, en irlandais et en anglais, avec le concours de Lady Gregory, de O'Donoghue et de Yeats. L'idée avait plu à Moore, toujours à la recherche d'aventures littéraires. Il y avait vu un moyen d'échapper à l'anglais et à l'Angleterre qu'il en était venu à haïr pour des raisons politiques (guerre des Boers). Il s'agissait d'une pièce en prose en trois actes, ayant pour thème l'histoire ossianique du lit des amoureux Diarmuid et Grania sur la colline des Fenians. George Moore commença de rédiger en notre langue la scène de la caverne, nous montrant Grania couchée sur une peau d'ours et se réveillant en sursaut. En voici le début :

Grania — J'ai entendu un bruit. Quelqu'un passe dans la nuit des rochers. Diarmuid !

Diarmuid — Je t'ai fait peur ?

Grania — Non. Mais qu'est-ce que tu m'apportes ? Quels sont ces fruits d'or ?

Diarmuid — Je t'apporte des pommes ; j'ai trouvé un pommier dans ces landes, très loin dans une vallée désolée. Cela doit être le pommier dont le berger nous a parlé. Regarde le fruit ! Comme ces pommes sont belles ! Cela doit être le pommier des admirables vertus. Le berger l'a dit. (Il donne la branche à Grania.)

Grania — Ces pommes sont vraiment belles, elles sont comme de l'or. (Elle fait glisser une pomme dans sa robe.) Les solitudes de ces landes nous ont sauvé de toute poursuite. N'est-ce pas, Diarmuid ?...

Et le dialogue continue sur ce ton six pages durant, après quoi l'auteur a laissé tomber la plume, ayant compris que sa tentative était vouée à l'échec, car, écrivait-il, « on peut penser, mais on ne peut pas penser profondément dans une langue étrangère ». Essai infructueux, certes, mais intéressant pour nous : vingt ans après avoir quitté Paris, Moore ressentait encore à ce point l'attrait du français qu'il lui cédait et abandonnait pour quelques heures sa langue maternelle qu'il avait eu tant de peine à maîtriser lors de son retour à Londres en 1880. Qui a revu son texte ? Peut-être Dujardin. Bien que parlant notre langue avec facilité,

¹⁰⁰ *Id.*, p. 199.

Moore, embarrassé par notre grammaire, écrivait le « français d'un barbare », pour reprendre un de ses mots. C'est bien l'impression que nous laissent ses lettres.

Dans *Salve*, la religion occupe une place importante. Nous y retrouvons la haine que l'auteur vouait au catholicisme. « Je ne peux pas respirer dans le catholicisme », avait-il déclaré à plusieurs reprises. Or, un des leitmotive de *Salve* est que « dogme et littérature sont incompatibles ». Moore précisait ainsi son assertion : « Chacun doit comprendre que le dogme trace un cercle autour de l'esprit ; on peut penser à l'intérieur du cercle, mais nos pensées ne peuvent pas vagabonder à l'extérieur. »¹⁰¹ Et plus loin : « On ne devient pas protestant, on se découvre protestant. »¹⁰² Enfin, il donnait le texte d'une lettre adressée à un archevêque anglican :

Monseigneur, depuis trois ans, depuis le moment où je suis venu en Irlande, mon esprit se tourne vers la religion et j'en suis arrivé à penser que le Christianisme dans sa forme la plus pure se trouve dans l'Eglise anglicane plutôt que dans le catholicisme romain. Je désire devenir membre de votre Eglise...¹⁰³

Mais revenons à notre propos en citant une comparaison que l'auteur établissait entre l'irlandais et le français :

La langue irlandaise, aimait à dire Eglinton, n'a jamais été en classe. On lui pardonnerait volontiers d'avoir fait l'école buissonnière, si elle avait pénétré dans les milieux cultivés... Or, elle n'a jamais été parlée dans les salons, mais seulement dans des tours grossières, auxquelles ressemblent les sons rudes qu'un conférencier gaélique lance à son public. Alors que l'on peut difficilement imaginer que l'on parle une autre langue que le français, le long des belles routes de France jalonnées de peupliers, sur le flanc des collines de France parsemées de toits de tuiles rouges. Alors que le train approche de Paris, d'intimes correspondances s'établissent entre les balcons, les lanternes, les perrons, les toits haut perchés du Château de Fontainebleau et les « allâmes » et les « allâtes » qui viennent émailler tout naturellement la conversation. Bien vite, nous avons quitté la cour de Louis XV pour une fête à Melun. Mais là, bien qu'on n'emploie plus le passé défini, la langue étincelle encore. Elle mousse et monte à la tête, délicieuse comme du champagne.¹⁰⁴

Ce qui frappe surtout le lecteur français dans ce deuxième volume de la trilogie, ce sont des considérations pour le moins cavalières sur la littérature française des XVII^e et XVIII^e siècles. Voulant prouver à son interlocuteur Gill que les 95 % de la littérature mondiale sont l'œuvre d'agnostiques et de protestants, Moore écrivait : « La littérature française du XVI^e siècle est représentée par Descartes, Rabelais et Montaigne,

¹⁰¹ *Salve*, Heinemann, Uniform Edition, 1947, p. 198.

¹⁰² *Id.*, p. 228.

¹⁰³ *Id.*, p. 264.

¹⁰⁴ *Id.*, p. 127.

tous trois agnostiques. » ¹⁰⁵ Ne nous étonnons pas trop de cette erreur de chronologie !

Quant à la littérature du « grand » siècle, nous lisons : « Les tragédies de Corneille et de Racine ne visent pas à une critique de la vie, car leurs héros et leurs héroïnes n'étaient pas chrétiens ; leurs idées ne pouvaient pas tomber sous l'interdiction de l'Eglise. » ¹⁰⁶ Fénelon apparaît comme « une douce lumière à l'usage de ceux qui ont les yeux faibles », Bossuet comme « un rhétoricien très minitieux et érudit que Louis XIV employa à seule fin d'unir toutes les sectes protestantes en une église gallicane ». ¹⁰⁷ La Fontaine, lui,

a atteint la perfection littéraire dans ses fables, mais il est impossible qu'il se soit intéressé à la vie des oiseaux ; autrement, il n'aurait pas écrit que le roseau fléchit sous le poids du roitelet. L'image est charmante, mais les roitelets ne vivent pas dans les roseaux. Est-ce la rime qui le séduisait — roseau et fardeau ? La rime n'a jamais séduit Shelley au point de lui faire commettre des fautes en parlant des oiseaux et des fleurs. Mais au XVII^e siècle, l'amour de la nature était peu développé. ¹⁰⁸

Passant au XVIII^e siècle, il voyait en Voltaire le « déiste », le « fieffé moqueur », le « réel briseur de fers » (cette dernière expression en français dans le texte) et en Rousseau le « protestant dont on a dit que les écrits ont provoqué la Révolution française ». ¹⁰⁹

Chateaubriand ? Moore se'n prenait d'abord à son nom :

Un nom pour un ambassadeur, un diplomate, un réformateur religieux, mais pas pour un poète, pas pour un artiste ; un nom pompeux et ridicule, un nom irréel, un nom grandiose, un nom vide, un nom spongieux, spongieux comme une brioche-Chateaubrioche... Pour le critiquer en une phrase qu'il aurait appréciée, je pourrais dire : « Je ne trouve dans ses œuvres que vapeur et tumulte. » ¹¹⁰

Il est clair que Moore se plaisait à scandaliser ainsi ses lecteurs ; nous ne le prendrons donc pas au sérieux et la partialité de ses jugements ne nous agacera que si nous oublions ses ascendances irlandaises.

Moore reconnaissait que Verlaine, dont le nom l'enchantait, était, bien que catholique, un grand poète. Mais, précisait-il, « le catholicisme n'a nullement gêné Verlaine dans sa vie, car il n'en aimait que la liturgie ». ¹¹¹

Les grands écrivains français du XIX^e siècle qu'il cite : Hugo, Lamartine, Balzac, Gautier, Michelet, Renan, Taine, Sainte-Beuve, Nerval, Mérimée, les Goncourt, George Sand, Flaubert, Zola, Maupassant sont tous à ses yeux des agnostiques.

¹⁰⁵ *Id.*, p. 150.

¹⁰⁶ *Id.*, p. 150.

¹⁰⁷ *Id.*, p. 150.

¹⁰⁸ *Id.*, éd. citée, p. 161.

¹⁰⁹ *Id.*, p. 151.

¹¹⁰ *Id.*, p. 151.

¹¹¹ *Id.*, p. 152.

Voilà comment était présentée la littérature française dans *Salve*. Il n'est pas étonnant que les lecteurs qui se piquaient de connaître les lettres françaises aient réagi parfois avec indignation. En somme, Moore n'avait pas voulu autre chose !

Vale est le volume de la trilogie où Moore a consacré le plus de pages à la France. Nous ne retiendrons, évidemment, que celles qui apportent un élément nouveau, car les redites abondent dans l'œuvre autobiographique de Moore.

Nous savons que des passages tendancieux sur certains Irlandais contemporains provoquèrent de vives réactions. Ce dernier dut, ici et là, se résigner à quelques coupures pour s'épargner des poursuites judiciaires. Les conseils avisés de son ami E.V. Longworth, qui possédait des connaissances juridiques étendues et un goût littéraire très sûr, lui furent précieux. Moore lui écrivait dans une lettre du 17 novembre 1913 : « Vous avez raison, comme d'habitude, sur beaucoup de points, sinon sur tous. Je réécrirai entièrement, cela va de soi, le passage sur Russell et je vous l'enverrai. Il est de la plus grande importance de ne pas le blesser. » En d'autres circonstances, l'écrivain ne céda pas et prenait ses risques. Des risques réduits, rappelons-le, puisqu'il avait regagné Londres depuis quatre ans lorsque le livre parut.

Comme l'Irlande constitue le thème central de *Salut et Adieu*, il est clair que nous ne saurions y trouver sur la France des études comparables à celles d'*Impressions et Opinions* et de *Peinture Moderne*. Dialoguant souvent avec des interlocuteurs imaginaires ou réels, Moore laissait vagabonder son esprit au gré d'une fantaisie à la fois enjouée et cruelle.

Même à Dublin, le souvenir de Balzac ne le quittait pas. L'édition de 1855 de la *Comédie Humaine*, rapportée de Paris quelques mois auparavant, lui rappelait qu'il avait tenté de lire *César Birotteau* et que la tentative avait échoué, « si encombrant était le corpulent Tourangeau dans cette histoire, si lent à se lever, comme un gros cheval de trait endormi au milieu de la route, trop lourd pour se remettre sur ses pieds en moins de cent pages, mais y réussissant à la fin ». ¹¹² C'était un de ses premiers jugements restrictifs sur le romancier.

Des passages relatifs à sa vie parisienne, nous extrayons les lignes concernant le Bal Bullier dont il n'a pas encore été question dans les ouvrages précédents.

La foule se frayait un passage vers les tables et les chaises disposées sous les arbres ; les garçons transpiraient et faisaient de leur mieux pour servir les clients ; l'orchestre était dans une sorte de hangar auquel on n'avait accès qu'en passant par le jardin. Les polkas et les valsees y étaient dédaignées, mais dès que l'orchestre attaquait les premières notes d'un quadrille, les spectateurs accouraient et formaient un grand cercle autour des danseurs dont les mérites étaient discutés avec autant de vivacité que s'il s'était agi de toréadors de Madrid ou de Séville. ¹¹³

¹¹² *Vale*, London, William Heinemann, Ebury Edition, 1937, p. 2.

¹¹³ *Id.*, p. 55.

Deux passages sur Yeats et Mallarmé méritent d'être signalés. Dans le train qui l'emportait vers Westport, Moore, se souvenant de ce qu'il avait dit du premier à son ami Symons : « Son inspiration tarit parce qu'il parle de la manière dans laquelle il va écrire, »¹¹⁴ se persuadait qu'un homme peut raconter le sujet d'un poème et l'écrire, mais que s'il raconte comment il va l'écrire, il ne l'écrira jamais.

Mallarmé projetait des centaines de poèmes et, comme Yeats, il parlait toujours de style. Cependant, le mot « style » n'entrait jamais dans sa conversation. Tous les autres arts, disait-il, la sculpture, la musique, la peinture, ont leur propre moyen d'expression, pourquoi le poète ne devrait-il pas avoir le sien ? Mallarmé se donna pour tâche d'inventer un langage, mais c'était un travail si difficile que cela lui laissa très peu de temps pour écrire. Son œuvre ressemble à un bibelot... et, comme le bronze, il se patinera. Ses phrases ne vieilliront jamais, car elles ne nous disent rien ; leur signification est si secrète que plusieurs générations essayeront de les déchiffrer. Semblablement, certains poèmes du *Vent dans les Roseaux* (*The Wind among the Reeds*) sont si difficiles que même les initiés ne peuvent pas en démêler le sens. Ensuite, Yeats a composé un sonnet qui, de toute évidence, se réfère à une maison. Mais à laquelle ? « AE »¹¹⁵ inclinait à penser qu'il s'agissait de la Chambre des Lords... Mallarmé ne pourrait pas être plus obscur. Mais tandis que sa seule esthétique était d'écrire dans une langue qui lui fût propre et qu'il n'abandonna jamais après la publication de *L'Après-midi d'un faune*, Yeats se fit le défenseur de deux langages, le premier qu'il employa lui-même, le second qu'il aurait utilisé s'il l'avait pu. Mais étant incapable de s'en servir, il en conseilla l'usage à d'autres en dressant un poteau indicateur : direction Parnasse. Il est amusant de penser à ces deux poètes ensemble. Ils se seraient fameusement entendus, jusqu'au jour où Yeats aurait suggéré à Mallarmé d'apprendre le langage dont il avait besoin dans le Berry. Mallarmé était un esprit subtil et il aurait trouvé ingénieux qu'un langage puisse ressembler à une source jaillissant dans les Highlands, s'écoulant dans un ruisseau, puis dans une rivière, et n'ayant besoin d'aucun philtre jusqu'à ce que la rivière ait passé dans une ville. Assurément, il aurait écouté ces théories avec intérêt, mais Yeats n'aurait pu le persuader de se mettre en route pour le Berry. Le voyage aurait été inutile s'il avait eu lieu, car Mallarmé n'avait aucune oreille pour le peuple.¹¹⁶

Ce passage nous aide à comprendre l'admiration de Moore pour Mallarmé. Bien qu'il ne connût l'œuvre du poète que superficiellement, bien qu'il la saisît mal, il tenait l'homme pour un artiste raffiné et d'un total désintéressement. La leçon des mardis de la rue de Rome, précieusement gardée, c'est le souci d'une forme épurée, c'est une conception sacerdotale de l'art.

Un autre thème français se dessinait pour la première fois dans *Vale* : celui de Bouvard et Pécuchet. Moore les comparait à Gill et à

¹¹⁴ *Id.*, p. 119.

¹¹⁵ George Russell.

¹¹⁶ *Vale*, éd. citée, pp. 119-120.

Plunkett, deux personnages qui jouèrent un certain rôle dans l'histoire des mœurs irlandaises au début de notre siècle. Il résumait leurs mésaventures et rapportait les réactions sévères de la critique française.

Nous présenterions une image bien incomplète de *Salut et Adieu*, si nous ne citions un des célèbres portraits qui s'y trouvent. Voici celui de Gill et de Plunkett :

Un soir, à la fin d'une longue journée d'été, un homme maigre, de taille moyenne, courtois et digne, visiblement d'ascendance protestante, s'avança à travers la pénombre d'un salon pour me remercier d'avoir accepté son invitation à dîner. J'aimai son visage ovale régulier, sa barbe peu fournie, ses yeux perplexes d'un gris agréable. Un long nez droit partageait son visage et un large front supportait des cheveux bruns, raides et drus. L'arrivée d'un invité l'obligea à quitter la pièce, mais, avant de me laisser, il me serra la main une seconde fois. Il me sembla que ce qu'il y avait d'authentique en lui avait passé dans sa main. La main révèle les mouvements de l'esprit, quoi de plus naturel ? Et que l'inertie de la main corresponde au vide de l'esprit, quoi de plus naturel encore ? Il n'y a pas de prise dans la main de Gill ; on ne se rappelle que sa couleur et sa mollesse, c'est tout. Et ses manières, bien qu'agréables, sont inconsistantes. Non que les manières de Plunkett soient rudes et désagréables ; au contraire, elles sont assez douces et affables. Mais il y a quelque chose de pathétique en lui qui nous frappe tout d'abord dans le front, dans les yeux gris, dans tout le visage aplati où seul un nez proéminent fait saillie, dans son débit hésitant et saccadé, dans son exclamation : euh, euh, euh, sans laquelle il ne peut dire une demi-douzaine de mots.

C'est ce que je voyais de Plunkett dans le crépuscule rouge... On sentait, en entrant dans sa salle à manger, que son dîner n'était pas un repas « sexuel ». Chacun semblait désireux de parler de ce qu'on appelle des sujets sérieux, mais s'en abstenait par déférence vis-à-vis des dames. Cependant, dès que celles-ci se furent retirées, on alluma les cigares et on aborda la discussion de problèmes importants. Plunkett était visiblement soulagé et il commença de parler avec un visage rayonnant. Il parlait rapidement, s'arrêtait, perdait le fil de ses pensées et le cherchait : euh, euh, euh,...¹¹⁷

Lorsque nous aurons mentionné la correspondance que l'auteur établissait fréquemment entre écrivains irlandais et écrivains français, entre tel ami français et tel autre ami irlandais — les références anglaises font défaut — nous aurons dit, dans la perspective que nous avons choisie, l'essentiel de ce que George Moore apportait de nouveau avec *Salut et Adieu*. Dans l'effervescence de la renaissance intellectuelle irlandaise, à la tête de laquelle Moore n'hésitait pas à se placer, il n'était pas rare que les Irlandais demandassent à la France des enseignements, des points d'appui ou, simplement, matière à réflexion. La source française dans l'œuvre moorien n'était pas tarie. Les ruisselets continuaient de filtrer en terre irlandaise.

¹¹⁷ *Id.*, éd. citée, pp. 188-189.

7. AVEUX.

Comme le titre le suggère, *Aveux*¹¹⁸ appartient à l'œuvre autobiographique de l'auteur de *Confessions d'un Jeune Anglais*. Ce livre, tout en se situant dans le prolongement de la trilogie irlandaise, se distingue d'elle par le ton et par le sujet. Le polémiste a rentré ses griffes, le critique a trempé sa plume dans une encre moins vitriolée, l'ami est plus indulgent. Le conteur, aussi alerte que jadis, glisse volontiers à la confiance et nous prend à son jeu.

L'ouvrage parut d'abord en édition limitée en 1919. Voici ce que Moore écrivait alors à son ami américain J. Huneker :

Aveux prouvera, je pense, que M. Arnold n'est pas le seul à pouvoir dire pourquoi il aime et pourquoi il n'aime pas certains livres. Le mien a sans doute ses faiblesses, mais elles ne sont pas celles de mes contemporains.¹¹⁹

Ainsi, l'écrivain irlandais n'hésitait pas à se comparer à l'un des plus illustres critiques anglo-saxons ! G. Jean-Aubry, qui en avait traduit un chapitre pour *La Revue politique et littéraire*,¹²⁰ nous apprit, au cours d'un entretien, que c'est sur le conseil d'un ami français que Moore avait renoué le fil de ses chers souvenirs. Or, cet ami, n'aurait-il pas été notre interlocuteur lui-même ?

Hormis quelques réserves — l'auteur se plaisait à formuler ici et là des jugements un peu sommaires — la critique reconnut d'emblée aux dialogues imaginaires des *Aveux* une spontanéité, un charme et une pénétration qui leur conféraient une place privilégiée dans la production littéraire anglaise de l'époque. Et neuf ans plus tard, en France, André Maurois soulignait la souplesse et l'originalité de la forme, la qualité de cette longue conversation « tout en méandres, mais profonde et parfumée d'un amour vrai des grandes œuvres ».¹²¹

Il faut accorder une attention particulière, dans *Aveux*, au texte d'une conférence en français que Moore avait prononcée à Paris le 18 février 1910 sous les auspices de la *Revue bleue*. Le choix du sujet, *Balzac et Shakespeare*, s'était finalement imposé à lui parce que Balzac représentait à ses yeux la France comme Shakespeare l'Angleterre. « S'il (Balzac) n'avait pas été merveilleux romancier, il aurait été architecte ou historien », remarquait-il tout d'abord, et il citait le seul essai historique, hélas ! de Balzac : *Catherine de Médicis*, dont il appréciait la « prodigieuse intensité de vie, bien qu'elle fût obtenue aux dépens de la vérité historique ». « L'histoire vivante », hasardait-il ensuite, « même si elle

¹¹⁸ *Awowals*, London, William Heinemann, 1924.

¹¹⁹ Lettre du 4 avril 1919.

¹²⁰ Numéro du 2 janvier 1937.

¹²¹ *Nouvelles Littéraires*, 12 mai 1928.

est fausse, vaut mieux que l'histoire morte, même si elle est vraie ». Si Balzac n'a composé qu'un essai historique, l'historien a toujours été latent sous le romancier ; dans tous les récits perce une préoccupation « historique ». Par exemple, au milieu d'*Un Ménage de Garçons*, il s'est arrêté pour décrire un village au XVI^e siècle, sous prétexte que c'est là que son héroïne avait vu le jour. Dans *Les Paysans*, il a voulu prouver que « la loi était insuffisante pour sauvegarder les intérêts des propriétaires contre une combinaison de paysans » et, avec une clairvoyance extraordinaire, il a prévu tous les événements qui s'étaient succédé en Irlande depuis vingt-cinq ans. La victoire des fermiers, à la fin du roman, n'était-elle pas le « tableau exact » de ce qui se passait en Irlande en 1919 ? Dans *Les Chouans*, enfin, il a raconté les misères et l'héroïsme des paysans qui n'ont pas voulu accepter la République, et, pour le plaisir de décrire la retraite de Russie, il a composé le conte intitulé *Adieu*.

Tandis que Balzac a été obsédé par son époque, Shakespeare a situé son théâtre dans le passé ; cependant, il n'a pas craint d'introduire les mœurs de son temps dans ses drames historiques. « Lisez », conseillait le conférencier à ses auditeurs parisiens, « la première partie de *Henry IV*, et vous y trouverez la vie des tavernes de Eastcheap racontée avec le même naturalisme que Balzac a mis à raconter le quartier latin dans *Les Illusions perdues* ».

Poursuivant les analogies entre ces deux maîtres de la pensée humaine, Moore voyait en eux « les plus grands évocateurs d'âmes » qui eussent jamais existé. « Ils sont abondants comme la vie même », disait-il. Après avoir énuméré plusieurs des personnages importants de Shakespeare, il citait quelques héros de la *Comédie humaine* : le Père Goriot, le Baron Hulot, Lucien de Rubempré, César Birotteau, le Curé de Tours, Eugénie Grandet, puis ajoutait :

L'épreuve est injuste pour Balzac. Son talent ne se résume pas entièrement dans ses caractères ; ses descriptions, ses commentaires philosophiques comptent pour beaucoup dans son œuvre... Quoique très grands, ses personnages n'ont pas l'éternelle allure de Lear, d'Othello, de Macbeth et d'Hamlet, ni de Don Quichotte, ni de Sancho. Balzac n'avait pas le sentiment de l'héroïque. Shakespeare l'avait...¹²²

Toutefois, à comparer le Père Goriot et le Roi Lear, Moore en arrivait à célébrer les mérites du romancier à qui son génie avait permis de « refaire le Roi Lear de fond en comble » :

Ayant un jour rencontré le Roi Lear dans la lande désolée, Balzac a imaginé de le prendre par la main, de l'habiller à la mode de Louis-Philippe et de le conduire dans la maison Vauquer. Et là, il en a fait un bourgeois silencieux et timide au milieu d'un petit monde déchu — le détritrus de la grande ville. Et il a pu opérer ce changement sans que le sujet perdît rien de ce qu'il avait d'essentiel. Maintenant, le père qui se sacrifie pour ses filles et qui est ensuite abandonné par elles parle en prose ; quand il parle, ses paroles sont aussi rares que les paroles

¹²² *Awowals*, éd. citée, p. 223.

du roi étaient abondantes, mais les petites phrases débitées par lui nous révèlent une humanité que les vers avaient été incapables d'exprimer. Il est impossible, je crois, de lire la mort du Père Goriot sans comprendre qu'elle est aussi réelle que la mort de Lear ; seulement elle est moins hautaine. Nous sommes loin de la tragédie cyclopéenne où les vers tonnent et luisent, mais il y a ceci de commun entre les deux morts que la dernière est aussi dépourvue que la première de toute sentimentalité ; la joie que nous éprouvons en lisant le roman comme la tragédie est une joie d'art, une joie qui ne fait pas couler de larmes.¹²³

Moore abordait ensuite un thème qui lui tenait à cœur. Prenant le contre-pied de la critique en général, il affirmait que les femmes, dans l'œuvre de Shakespeare, sont d'un intérêt « tout à fait secondaire », à peu près comme dans celle de Balzac, Eugénie Grandet et quelques autres mises à part. En somme, proposait-il à ses auditeurs, c'est « la foi de Shakespeare et de Balzac dans l'éternel masculin (qui) relie le grand génie de votre pays à celui du mien ». A la fin de sa conférence, il s'élevait vivement contre la légende selon laquelle l'auteur de la *Comédie humaine* ne « savait pas écrire ».

Il suffit de peu de choses pour créer une légende. Balzac écrivait avec abondance, il écrivait avec une grande facilité. Il a écrit de sa main *La Cousine Bette* en quarante nuits. Il y a des négligences de style, même des incorrections ; il y en a aussi dans Shakespeare ; l'incorrection est toujours regrettable, mais elle ne prouve pas qu'un auteur ne soit pas un écrivain de souche. Pire que l'incorrection est l'effort ; dès l'instant où le critique remarque que l'auteur fait un effort, il a presque toujours raison de conclure que le livre n'est pas écrit par un grand écrivain. Autrefois, je croyais que le talent consistait dans la recherche de l'épithète rare, mais je ne le crois plus ; je sais maintenant où cela conduit.¹²⁴

Suivaient des exemples tirés de *Salammbô* et de *Madame Bovary* pour illustrer cette péroration.

Par ailleurs, les noms de Balzac et de Flaubert revenaient à maintes reprises dans les « conversations » des *Aveux* : « Il n'y a pas eu d'autres conteurs que Balzac et Tourguéniev », ¹²⁵ écrivait-il. Ou encore : « Comme l'art du conteur doit être difficile, car il y a eu beaucoup de poètes, beaucoup de peintres, beaucoup de sculpteurs, beaucoup de musiciens, alors qu'il n'y a eu que deux conteurs. » ¹²⁶ Quant à Flaubert, dont la prose est « aussi belle que de la marqueterie », il n'est pas un conteur ; « ses meilleurs livres ne sont pas des romans, mais des satires ». ¹²⁷ Les Goncourt et Huysmans ? « Ils ont écrit des pages intéressantes. » Maupassant ? « Ses histoires sont parfaites, mais elles représentent « si peu de choses ». ¹²⁸

¹²³ *Id.*, p. 225.

¹²⁴ *Id.*, p. 239.

¹²⁵ *Id.*, p. 125.

¹²⁶ *Id.*, p. 125.

¹²⁷ *Id.*, p. 125.

¹²⁸ *Id.*, p. 125.

Ailleurs, Balzac lui apparaissait comme un « grand conquérant » et *La Comédie Humaine*, comme une ville immense et frémissante de vie.

Il est vrai que nous ne nous arrêtons pas n'importe où pour examiner quelque temple parfait... Mais qu'importe?... La vie ne passe-t-elle pas avant la forme?... La vie, n'est-ce pas ce que nous cherchons dans nos amis et nos connaissances, dans les livres, dans les statues et dans les tableaux ? Si c'est le cas, et qui prétendrait le contraire ? alors Balzac est bien le plus grand... L'ombrelle grise dans *Le Lys dans la Vallée* vit avec la même intensité qu'une ombrelle peinte par Manet.

Moore concluait provisoirement par ces mots : « Balzac est la vie telle que nous la vivons, un écrivain en qui nous trouvons toute la vie. » ¹²⁹

Plus loin, l'auteur rapprochait le réalisme de *Guerre et Paix* de celui de *Madame Bovary* et estimait qu'on pourrait croire à l'influence de Flaubert sur Tolstoï, si on ne connaissait pas les dates de publication des deux romans. A la fin du livre, il avouait avoir tenu pendant bien des années *Madame Bovary* et *L'éducation sentimentale* pour des chefs-d'œuvre. Il préférerait maintenant le génie créateur de Balzac et songeait à donner un jour une conférence à Paris pour reviser l'excessive louange qu'il avait faite autrefois du maître de Croisset dans la revue américaine *Cosmopolis*. Il condamnerait alors « le récit raide, paralysé, la phrase courte, troussée comme une volaille. » ¹³⁰ Comment n'avait-il pas vu que le talent de Flaubert était si limité qu'on trouverait difficilement dans *L'Education sentimentale* trois lignes de suite de dialogue ? Or, l'aptitude à conduire une conversation — ce qu'il appelait le « patter » — représentait précisément le sommet du talent littéraire. S'il convenait que Flaubert était plus grand que Zola, Daudet et Goncourt (bien qu'il se souvînt avec plaisir de *Manette Salomon*), il lui adressait encore un très grave reproche : « Il me suffira de dire que l'affaire d'un narrateur est de raconter et que Flaubert n'avait que peu, ou rien, à raconter... un récit ne devrait jamais piétiner, mais toujours progresser. » ¹³¹ Il songeait peut-être à *Solitude du Kérith* (1916) et au récit qu'il avait en tête : *Héloïse et Abélard* (1921).

Signalons ici quelques propos sur l'humour. L'auteur faisait remarquer à son interlocuteur, son ami E. Gosse, combien il était curieux qu'une revue de l'importance de *The Athenaeum* eût publié des centaines d'articles sur l'humour, considéré à tort comme la première qualité de la prose narrative, et qu'aucun de ses éminents collaborateurs n'eût compris que Jean-Jacques Rousseau avait « atteint une réalité unique » parce qu'il s'était abstenu de mettre de l'humour dans ses récits. « Il ne me souvient que d'un sourire dans ses *Confessions*, et encore ne dépasse-t-il pas la durée d'une phrase. C'est à la fin d'un voyage que Jean-Jacques entreprend pour sa santé, à son retour chez Madame de

¹²⁹ *Id.*, p. 126.

¹³⁰ *Id.*, p. 250.

¹³¹ *Id.*, éd. citée, p. 250.

Warens. » ¹³² Ne nous y trompons pas, Moore plaiderait ici *pro domo*. Il répondait indirectement aux critiques qui lui reprochaient de manquer d'humour.

Il y a dans *Aveux* quatre longs passages relatifs aux séjours parisiens de Moore. Nous ne retiendrons que le premier, qui nous apporte un élément nouveau : les impressions que l'auteur avait ressenties quelques années auparavant sur les lieux mêmes où s'étaient écoulées ses années d'apprentissage. Ce pèlerinage à Montmartre — près de quarante ans après — était teinté de mélancolie. Moore avait revu, mais combien changée hélas ! la Nouvelle-Athènes, le « cher café » où il avait appris notre langue et presque tout ce qu'il savait de la littérature et de l'art français. En face, le Rat Mort avait été transformé et « commercialisé ». Tout à sa recherche du temps passé, il songeait au Bal de la Boule Noire et à ses habitués, à ce jeune homme trapu qui répondait au garçon s'avançant le menu à la main : « Quand je serai prêt à déjeuner, je vous demanderai la carte. Encore un vermouth. » (En français dans le texte). L'Elysée Montmartre était étroitement associé au souvenir de Tourguéniev. C'est là qu'il l'avait rencontré. Le cirque Fernando, qu'il avait fréquenté avec Alexis, avait disparu et sur son emplacement se dressait une rangée de nouvelles maisons. Dans ce temps-là, le confort manquait, mais « nous écrivions mieux, nous peignons mieux ». Le café Tortoni, de même, n'était plus. Manet y venait souvent, ainsi que l'éditeur Charpentier et Scholl, « le terrible chroniqueur ». Seul vestige des années « soixante-dix » : l'église de Notre-Dame de Lorette. Oui, se disait notre pèlerin, « Paris a changé. Il n'y a plus de Parisiens... ». La vie des cafés appartenait au passé.

Suit un texte en français. Il s'agit d'une lettre adressée par Moore à sa cousine, carmélite à Lourdes depuis vingt-trois ans, qui lui avait demandé de brûler ses livres. Après avoir expliqué les raisons qui le poussaient à lui répondre en français (« ...si je t'écris en français, c'est parce que je causerai plus à mon aise avec toi sous le voile d'une langue étrangère »), il soulignait leurs différences et leurs ressemblances :

Nous habitons des sphères différentes ; nous sommes aussi éloignés l'un de l'autre que l'oiseau du poisson. Mais quoique nos idées ne soient pas les mêmes, nos âmes sont germaines, et nous sommes les deux rêveurs d'une famille peu rêveuse ; les deux qui avons su faire des sacrifices — toi pour Dieu, moi pour l'art...

Il indiquait ensuite pourquoi il lui serait difficile, matériellement, de brûler tous ses livres, puis en venait à *Esther Waters*. Pourtant, sa cousine reconnaissait la qualité d'un livre propre à susciter dans les cœurs sensibles la compassion pour les filles-mères et à faire affluer les dons à l'asile « *Esther Waters* ». Et il ajoutait :

Tu ne voudrais non plus que je brûlasse *Sister Teresa*, puisqu'en l'écrivant j'ai rêvé très souvent à ton cloître et, en créant l'âme de Sœur

¹³² *Id.*, p. 75. (Moore commettait une double erreur : le passage qu'il cite est dépourvu d'humour ; en revanche, de nombreux autres en portent la trace.)

Véronique, je n'ai songé qu'à toi. Comme toi, elle n'a jamais regretté le choix de son chemin. Comme toi, elle fut parfaitement heureuse. Tu me dis dans ta lettre que tu l'es et qu'il n'y a pas un bonheur plus parfait que de vivre avec Dieu et les sacrements. Moi aussi, je puis dire que je suis parfaitement heureux avec mon art ; il remplit ma vie d'un bout à l'autre. ¹³³

Voilà l'apport principal d'*Aveux* au tableau de la France que George Moore brossait avec une tendresse sans cesse renouvelée et une fidélité exemplaire. C'est dans cet ouvrage qu'il écrivait : « La vie n'est faite que d'influences. » ¹³⁴

8. CONVERSATIONS A EBURY STREET.

Conversations à Ebury Street, ¹³⁵ de même qu'*Aveux*, dont il forme en quelque sorte la suite, parut en édition limitée (1924) avant de faire partie de la collection des œuvres de Moore que publia Heinemann en 1930, puis en 1936. Dans une « conversation » avec Mrs. Harley-Caton, l'auteur définissait ainsi ce nouveau volume autobiographique : « un livre de conversations avec mes amis écrivains, conversations coupées par des portraits de mes amis peintres, ceux avec lesquels je passe mes soirées. » ¹³⁶ Les amis écrivains étaient John Freeman, Walter De La Mare, Edmund Gosse, Harley Granville-Barker, Georges Jean-Aubry, et les amis peintres Wilson Steer, Henry Tonks, Walter Sickert, MacColl.

Plus encore qu'*Aveux*, ces nouvelles « confessions » entraînèrent l'adhésion de la plupart des critiques par la vivacité du ton, l'originalité des vues et surtout par la qualité de la forme. Dans *The Observer*, James Stephens disait notamment :

On n'écrit pas actuellement de plus belle prose (...) Son mouvement est aussi harmonieux que la respiration d'un petit enfant. Elle est puissante, simple et limpide ; elle est marquée par une rare distinction de cadence (...) Ceux qui désirent apprendre l'art d'écrire ne trouveront pas aujourd'hui de meilleur maître que George Moore. C'est un livre classique. ¹³⁷

L'éloge toucha d'autant plus notre écrivain que ce dernier s'était précisément donné pour tâche d'amener la prose anglaise à un degré de plus grande pureté.

De son côté, Edmund Gosse motivait son admiration dans *The Sunday Times* : ¹³⁸ « Ce qui est neuf dans ces pages, c'est leur curieuse

¹³³ *Id.*, p. 274.

¹³⁴ *Id.*, p. 116.

¹³⁵ *Conversations in Ebury Street*, London, Heinemann, 1930.

¹³⁶ *Id.*, p. 143.

¹³⁷ Numéro du 3 février 1924.

¹³⁸ Edmund Gosse a repris cette étude sous le titre de *The Carpet and the Clock*, dans *Silhouettes*, London, Heinemann, 1925.

libération de tous les liens traditionnels de la critique. » Puis, faisant allusion aux nombreux passages consacrés à la France, il ajoutait : « Ses souvenirs de paysages et d'amis français apparaissent fréquemment ; ils sont invariablement marqués par cette intensité sinueuse, cette minutieuse observation qui caractérisent son style admirablement personnel. »

En effet, paysages, peintres et écrivains de France sont constamment présents dans ces pages étonnantes. Balzac d'abord, naturellement : « Quiconque me lit s'attend à m'entendre parler de Balzac. » A vrai dire, Moore se bornait cette fois à reproduire, avec quelques retouches, le long chapitre qu'il lui consacrait dans *Impressions et Opinions*.¹³⁹ Quelles sont ces retouches ? L'auteur raccourcissait quelques citations, supprimait des remarques, ajoutait un paragraphe, par exemple sur les différences entre la nouvelle et le roman, telles que les accusaient à ses yeux le *Curé de Tours* et *La vieille fille* :

Alors que tous les critiques qui ont étudié la question reconnaissent que la nouvelle et le roman sont deux choses différentes — deux choses aussi différentes que le mouton et la chèvre, qui, accouplés, n'ont jamais donné le jour à une mule —, beaucoup de lecteurs estiment encore que la nouvelle devrait se limiter au simple récit d'une anecdote, ce qui est une vue sur la littérature quelque peu journalistique. Les anecdotes sont dépourvues de couleur et d'intérêt lorsqu'elles sont détachées de l'événement qui les produit (...) La simple anecdote n'est pas beaucoup plus intéressante que l'esquisse d'un dessin ou que la mélodie détachée de son harmonie. La ligne mélodique intéresse le musicien en raison même de l'harmonie qu'elle contient implicitement ; le poète recherche l'anecdote pour le même motif, c'est-à-dire pour les idées qu'elle évoque dans son esprit. Le talent et le génie de l'écrivain sont en fonction directe de son aptitude, d'une part, à conduire la mélodie, d'autre part, à maîtriser l'harmonie. On peut certes prétendre que Balzac a parfois « surharmonisé », « sur-écrit », mais on ne peut l'accuser d'avoir surchargé l'anecdote dans son admirable tableau de M^{lle} Cormon.¹⁴⁰

Lorsque nous examinons les deux versions de ce chapitre sur l'auteur de la *Comédie humaine*, celle d'*Impressions et Opinions* et celle de *Conversations à Ebury Street*, nous constatons que Moore a souvent modifié une phrase pour la simplifier et obtenir une meilleure ligne mélodique. En voici trois exemples :

1) Première version : « Mais j'avoue que je ne réussis pas à voir pourquoi Balzac... »¹⁴¹

Seconde version : « Mais il n'est pas facile de dire pourquoi Balzac... »¹⁴²

¹³⁹ Moore s'était toujours refusé à publier une nouvelle édition de cet ouvrage épuisé depuis longtemps.

¹⁴⁰ *Conversations in Ebury Street*, éd. citée, pp. 45-6.

¹⁴¹ « But I confess that I fail to see why Balzac... » *Impressions and Opinions*, p. 21.

¹⁴² « But it is not easy to say why Balzac... » *Conversations in Ebury Street*, p. 45.

2) Première version : « Je voudrais avoir la place de donner quelques-uns des détails *extraordinaires* dont se sert Balzac pour évoquer le mouvement même, la couleur, l'odeur et le son de *l'horrible* guerre. » ¹⁴³

Seconde version : « Je voudrais avoir la place de donner quelques-uns des détails dont se sert Balzac pour évoquer le mouvement même, la couleur, l'odeur et le son de la guerre. » ¹⁴⁴

3) Première version : « En un mot, elle (Séraphine) connut tous les fléaux de la guerre : la faim, la soif, le froid et la cruauté, jusqu'à ce qu'elle fût enfin libérée d'une maison de santé en Allemagne et ramenée en France. » ¹⁴⁵

Seconde version : « Elle connaît tous les fléaux de la guerre : la faim, le froid et la cruauté, pour être enfin libérée d'une maison de santé en Allemagne et ramenée en France. » ¹⁴⁶

Nous préférons avec l'auteur les textes retouchés.

Préoccupations du même ordre, lorsque Moore abordait le problème de l'étude d'une langue étrangère, « l'affaire de toute une vie. (...) Seuls ceux qui possèdent un certain don linguistique peuvent apprendre le français, et encore imparfaitement ». ¹⁴⁷ Il mettait ses compatriotes en garde contre l'emploi abusif de mots français : « A certaines époques, des sauterelles s'abattent sur un pays et le dévorent feuille par feuille. De même, des mots français se sont abattus ces dernières années sur la langue anglaise et sont en train de la dévorer. » ¹⁴⁸ Et de citer « résumé » employé au lieu de « summary », « petite » que le journaliste préférerait à « small », « nuance » au lieu de « shade », « naïveté » pour « innocence », « camouflage » plutôt que « disguise » et, parmi les mots français utilisés dans une acception erronée, « modiste » dans le sens de « dressmaker », alors qu'il signifie « milliner ».

George Moore, battu dans la lutte contre le style journalistique, se piquait d'éliminer au moins de ses propres livres les mots-sauterelles ! Agissait-il ainsi par goût foncier ou pour prévenir le danger que courait la langue anglaise ? Il se le demandait lui-même.

Ailleurs, estimant n'avoir pas jusqu'alors suffisamment rendu justice à son vieil ami Edouard Dujardin, il lui consacrait de nombreuses pages dont nous avons déjà relevé l'essentiel. A titre de curiosité, citons le

¹⁴³ « I would I had space to give some of the extraordinary details by which Balzac evokes the very motion, colour, smell and sound of awful war. » *Impressions and Opinions*, p. 13.

¹⁴⁴ « I would I had space to give some of the details by which Balzac evokes the very motion, colour, smell and sound of war. » *Conversations in Ebury Street*, p. 38.

¹⁴⁵ « In a word, she knew all the misfortunes of war, hunger, thirst, cold and cruelty, until she was at last rescued from a madhouse in Germany and brought back to France. » *Impressions and Opinions*, p. 13.

¹⁴⁶ « She knows all the misfortunes of war, hunger, cold and cruelty, to be at last rescued from a madhouse in Germany and brought back to France. » *Conversations in Ebury Street*, p. 39.

¹⁴⁷ *Id.*, p. 29.

¹⁴⁸ *Id.*, p. 29.

poème en français par lequel Moore s'excusait de ne pouvoir se rendre à Val-Changis, la rédaction d'*Héloïse et Abélard* lui prenant tout son temps :

La chair est bonne de l'alose
Plus fine que celle du bar
Mais la Seine est loin et je n'ose
Abandonner Pierre Abélard.

Je suis un esclave de l'art ;
La très sage Héloïse pose
Sans robe, sans coiffe et sans fard,
Et j'oublie aisément l'alose.

Mais je vois la claire maison,
Arbres, pelouses et statues !
Dujardin, j'entends ta leçon.

Raison qui sauve, foi qui tue,
Autels éclaboussés du son
Que verse une idole abattue.

Moore était le seul invité à Val-Changis autorisé à suivre les règles de la prosodie. Aussi, après avoir lu ce pauvre sonnet devant quelques amis poètes, le maître de céans s'indigna-t-il de la médiocrité du dernier tercet. Sur sa demande, le malheureux auteur le remplaça par celui-ci :

Qu'enfin la légende s'est tue,
Car Pan est revenu des bois
Dansant, son pipeau sous les doigts.¹⁴⁹

Inutile d'insister sur ce qui, dans l'esprit du poète d'occasion, n'était qu'une facétie dépourvue de toute prétention littéraire.

Relevons plutôt ces lignes que Moore consacrait à Dujardin et que Dujardin aurait pu consacrer à Moore :

Je voudrais aussi prendre comme modèle la sincérité avec laquelle Dujardin a toujours vénéré la musique et la littérature, sans jamais exiger en retour autre chose que la joie de l'art, car l'art a toujours été pour lui un rite auquel il a sacrifié en secret, sans aucune préoccupation d'argent ni même de gloire.¹⁵⁰

Ainsi se dessinait peu à peu et s'affermissait une préoccupation dominante : le culte de l'art considéré comme un absolu.

Evoquant Jules Laforgue, Moore citait une page des *Moralités légendaires* dont voici le dernier paragraphe :

O gants jamais rajeunis par les benzines ! O brillant et mélancolique va-et-vient de ces existences ! O apparences de bonheur si pardonnables ! O beautés qui vieilliront dans les dentelles noires, au coin du feu, sans comprendre la conduite des fils viveurs et musclés qu'elles mirent au monde avec une si chaste mélancolie ! (...) Petite ville, petite ville de mon cœur.

Il ajoutait :

¹⁴⁹ *Id.*, p. 170-1. (Cf. les vers de circonstances de Mallarmé.)

¹⁵⁰ *Id.*, p. 180.

La traduction des *Moralités légendaires* me revient de droit, car ne suis-je pas de sa génération, ou presque ? Nous nous lûmes dans la *Revue Indépendante*, l'organe des symbolistes dans les années quatre-vingts. Bien plus, il y a un peu de Laforgue en moi ; dans *les Amants d'Orelay*, je suis proche de Laforgue qui racontait son histoire de Ruth mourant parmi des roses couleur de thé, alors que les roses couleur de sang lui avaient été défendues (...) (Dans ce livre), je suis plus près de lui que quiconque. Il m'aurait choisi pour le traduire, alors pourquoi pas ? Car je n'ouvre jamais *Les Moralités légendaires* sans un frémissement. Ruth est unique en littérature ; je l'identifie avec sa femme qu'il rencontra à Berlin tandis qu'ils patinaient, j'en suis sûr, car n'ai-je pas décrit l'envoûtement de sa taille ondulant comme un boa, et de ses pieds soulevés sous la jupe foncée ? N'ai-je pas raconté comment, lorsqu'il fut tombé amoureux, il quitta son poste de lecteur auprès de l'Impératrice, se maria et amena sa femme à Paris dans l'espoir que la littérature leur fournirait de quoi vivre ? ¹⁵¹

Moore, trop occupé par la rédaction de ses livres, ne réalisa jamais son projet.

Ce volume de souvenirs contient aussi une conversation de l'auteur avec Jean-Aubry, son seul interlocuteur français. Comme l'écrivain vieillissant lui avouait sa lassitude, celui-ci lui demandait pourquoi il ne reviendrait pas habiter Paris. Et Moore de répondre :

Le Paris que je connais est un Paris parisien qui n'existe plus depuis longtemps. Il y a bien des années que le Paris que je vois s'oppose au Paris dont je me souviens. Non, je ne pourrais pas vivre à Paris, mais mon Paris est encore à découvrir en province (...) Je ne voudrais pas mourir à Ebury Street (...) Je voudrais mourir où j'ai débuté, en France. (...) Je songe à apprendre le français.

Jean-Aubry répliquait : « Mais mon cher ami, vous avez parlé français toute votre vie. Vous parlez français maintenant. Vous écrivez en français, en prose et en vers. » — Moore : « Oui, mais je voudrais arriver à une exacte connaissance de la langue. » — Jean-Aubry : « Si vous étudiez notre langue, vous cesserez d'être vous-même en la parlant et en l'écrivant, et vous deviendrez, si j'ose dire, une caricature grammaticale. » ¹⁵² Moore acquiesçait, lui qui avait eu tant de peine à apprendre la grammaire anglaise !

Ainsi, loin de s'estomper, les grands thèmes français revenaient-ils constamment dans ces *Conversations*, en formaient-ils même la trame. On a souvent reproché à George Moore sa versalité, sans comprendre qu'elle n'était qu'apparente et qu'il donnait, au contraire, un rare exemple de fidélité à ses premières admirations. « Ce que nous faisons de mieux, ce sont les choses dans lesquelles nous n'avons cherché aucun compromis », ¹⁵³ confiait-il dans ce même livre à Edmund Gosse. Ces mots nous ramènent au passage sur Dujardin et l'art que nous citons plus haut.

¹⁵¹ *Id.*, pp. 168-9.

¹⁵² *Id.*, pp. 257-8.

¹⁵³ *Id.*, p. 248.

9. AUTRES LIVRES — PRÉFACES — ARTICLES.

Mentionnons encore *Une Communication à mes amis*,¹⁵⁴ essai d'une trentaine de pages auquel Moore travaillait lorsque la mort vint l'emporter. Dans ses ultimes feuillets l'« Old Gentleman » repassait ses souvenirs. Une fois de plus, il évoquait ses années françaises et tout ce qu'il leur devait : « La Boule Noire, la Nouvelle-Athènes et la rue de la Tour des Dames font partie de mon inspiration (...). J'avais fait mes classes à l'école des romanciers français, surtout avec Zola. »¹⁵⁵ Les dernières lignes étaient réservées à *Daphnis et Chloé*,¹⁵⁶ adaptation anglaise de la traduction française de Courier (Moore ignorait le grec), œuvre vers laquelle ses pensées de vieillard se tournaient le plus volontiers.

Nous venons d'examiner dans l'ordre chronologique les ouvrages autobiographiques ainsi que les essais de Moore. Il serait erroné de penser que le reste de son œuvre ne concerne pas l'objet précis de notre étude. A la vérité, presque tous ses livres, d'une façon ou d'une autre, font allusion à la France. Certains, tels que *Martin Luther*,¹⁵⁷ tragédie en cinq actes écrite en collaboration avec Bernard Lopez, *Fleurs de passion* et *Poèmes païens*,¹⁵⁸ recueils de poèmes gauchement baudelairiens, contiennent des vers en notre langue. Dans d'autres, comme *Vacances d'un conteur*,¹⁵⁹ le souvenir français se superpose à la réalité, tels Paris ou un tableau de Corot surgissant d'entre les arbres de la campagne irlandaise. Balzac est présent. Comment ne le serait-il pas, l'auteur de la *Comédie humaine* dont les innombrables personnages peuplaient la mémoire vagabonde de l'écrivain irlandais ?

A la fin de *Vacances d'un conteur*, Moore déroulait à nouveau avec mélancolie ses souvenirs de la Nouvelle-Athènes :

Il me serait pénible de traverser la place Pigalle et d'entrer dans le café où je passais mes soirées, il y a bien longtemps, avec Manet, Degas, Pissarro, Renoir, Cabaner, Alexis, Duranty, Mendès (...) Je me détourne de ce café et ne voudrais pas revoir la rue Pigalle, car, quelque belle que puisse être la clarté de la lune, elle ne brillerait jamais du même éclat que pendant les soirées où je me promenais avec Mendès.

Et le chapitre se terminait sur ces vers, en français dans le texte :

¹⁵⁴ *A Communication to my friends* fut d'abord publié dans une édition numérotée, par Nonesuch Press, à Londres, en 1933, puis par Heinemann, en 1937, dans un volume contenant le texte retouché de *A Mummer's wife*.

¹⁵⁵ *Id.*, édition Heinemann, p. 15.

¹⁵⁶ *Daphnis and Chloé*, London, Heinemann, 1924.

¹⁵⁷ *Martin Luther*, London, Remington & Co, 1879.

¹⁵⁸ *Pagan poems*, London, Newman & Co, 1881. (Cf. A. J. Farmer, *op. cit.*, p. 80-1.)

¹⁵⁹ *A Story Teller's Holiday*, London, Heinemann, 1928.

Triste sous le baiser plaintif dont tu m'effleures,
Oh ! combien ton baiser de jadis m'est plus cher !
Les choses du passé, ma sœur, sont les meilleures. ¹⁶⁰

D'autres livres, en particulier *Les Amours pastorales de Daphnis et Chloé* ¹⁶¹ et *Vies de célibataires*, ¹⁶² sont précédés d'un avertissement au lecteur qui permettait à Moore de poursuivre ses « aveux ». Nous apprenons ainsi qu'il avait eu l'intention de traduire les *Confessions* de Rousseau. « Mais, écrivait-il, l'œuvre est trop longue et le récit se dessèche quand il débouche du passé dans le présent. » ¹⁶³

Dans la préface de *Vies de célibataires*, Moore reprenait un de ses thèmes préférés, celui de la ligne mélodique, qui, pensait-il, malgré le génie de Balzac, faisait si souvent défaut dans la *Comédie humaine*.

Quant aux *Contes drolatiques*, poursuivait-il, nous ne trouvons dans aucune de ces histoires les qualités auxquelles nous attachons tant de prix, c'est-à-dire la ligne mélodique, l'équilibre, les proportions. Cependant nous les admirons, ces Contes, pour l'esprit de Balzac qui est partout prodigue et intense, dans chaque phrase et dans chaque paragraphe, page après page.

En outre, il nous faut signaler, trois préfaces de Moore à des traductions anglaises de romans de Zola et de Dostoïewski, ainsi que des articles publiés dans des revues, et consacrés à Flaubert, à Maupassant et à Balzac.

Examinons d'abord la préface à *Piping Hot* (Pot-Bouille). ¹⁶⁴ Elle date de l'époque de *La Femme du cabotin* (1885), le roman le plus naturaliste de Moore. Après avoir célébré la grandeur du maître de Médan, l'écrivain irlandais chantait les mérites de son style : « La force et la beauté de son style résident dans un emploi infaillible du mot juste ; chaque phrase est une solide pièce de maçonnerie. Tandis qu'il parle, s'élève un édifice de pensée d'une architecture parfaite (...). » Cette louange est d'autant plus piquante qu'environ trois ans plus tard, il lui reprochera — comme nous l'avons déjà relevé — des négligences de forme ! Un peu plus loin, nous trouvons ce passage :

Zola est, à mon avis, un grand poète épique et on peut, je crois, l'appeler à juste titre l'Homère de la vie moderne. Car il me semble qu'il possède plus que tout autre écrivain le pouvoir d'embrasser un sujet dans son ensemble, de le dépouiller de tous les incidents secondaires, de saisir avec une puissance de compréhension ferme et logique les grandes lignes de sa structure. Zola parvient à ce résultat sans perdre de vue les causes les plus lointaines ou les conséquences les plus éloignées (...) C'est là sa force.

Voilà, n'est-il pas vrai ? un éloge généreux !

¹⁶⁰ *Id.*, p. 258.

¹⁶¹ *The Pastoral Loves of Daphnis and Chloe*, London, Heinemann, 1924.

¹⁶² *Celibate Lives*, London, Heinemann, 1927.

¹⁶³ *The Pastoral Loves of Daphnis and Chloe*, avant-propos.

¹⁶⁴ London, Vizetelly, 1885.

Moore prenait ensuite la défense de l'auteur des *Rougon-Macquart* contre ses adversaires et ajoutait : « La grande bataille littéraire d'aujourd'hui ne consiste pas à prendre parti pour le réalisme ou pour le romantisme, mais à défendre la liberté d'expression. » Il voyait surtout dans *Pot-Bouille* une « terrible satire de la bourgeoisie », comparable par sa virulence aux œuvres satiriques de Juvénal, de Voltaire, de Pope et de Swift.

Dans sa préface à *The Rush for the Spoil*¹⁶⁵ (La Curée) — traduction dont il n'était pas l'auteur, pas plus qu'il n'avait traduit *Pot-Bouille* comme on le prétend généralement —, Moore appelait l'attention du lecteur sur la description du Paris du Second Empire : « Ce livre est Paris, (...) un Paris d'aventures, de courtisanes, un Paris de dettes, un Paris d'épaules féminines, de cotillons, de champagne, de violons et de pianos (...). » Et il concluait : « L'impression que l'esprit en garde est une impression d'intense beauté artistique. »

Il nous reste à mentionner la préface qu'il rédigea pour la version anglaise de *Pauvre gens*¹⁶⁶ de Dostoïewski. Il y parlait avec enthousiasme de Maupassant, notamment de *Boule de suif* — son chef-d'œuvre, estimait-il — et de la *Maison Tellier*, tout en fixant les limites d'un talent inférieur à celui de Tourguéniev : « Il (Maupassant) popularisa et le style et la pensée de Flaubert. »

Vers la même période, Moore publiait un article assez important sur *L'Education sentimentale* : *Un roman tragique*.¹⁶⁷ Il commençait par un nouvel éloge de Balzac en qui

nous trouvons toutes choses, sauf *L'Education sentimentale* (...) Si Balzac avait rédigé *Madame Bovary*, il l'aurait mieux écrit ; il l'aurait doté de plus grands poumons et d'un cœur plus vivant. Les personnages se seraient ouverts comme un fleuve qui se déroule (...) Balzac et les Russes aimaient la vie ; Flaubert, lui, cherchait toujours à manifester son mépris de la vie ; seul son extraordinaire génie littéraire lui permit de ne pas exprimer directement ses sentiments personnels dans ses héros.

Flaubert a abandonné le roman psychologique après *Madame Bovary* pour inventer un nouveau genre de roman par lequel il a pu donner libre cours à son génie, à son « unique puissance de description », à son « esprit philosophique », ce fut *L'Education sentimentale*. Moore en soulignait la qualité majeure qu'il définissait comme « une nouvelle façon de sentir, de voir, de penser ».

A première vue, *L'Education sentimentale* apparaît comme l'exemple le plus frappant de la méthode objective. Ce livre ressemble à une série d'images du monde extérieur dont la peinture n'a été entreprise que pour illustrer la puissance descriptive de l'auteur. Il se peut que le lecteur ne perçoive pas que, dans toutes ces images, c'est l'idée

¹⁶⁵ *Id.*, 1886.

¹⁶⁶ *Poor Folk*, Vizetelly, 1894.

¹⁶⁷ *A Tragic Novel* a paru dans le numéro de juillet 1897 de la revue anglo-américaine *Cosmopolis*.

qui est au premier plan. Alors que Maupassant n'est que charmant, Flaubert est profond, bien que le sujet traité soit souvent trivial.

Moore citait à l'appui de sa thèse le passage où Flaubert nous décrit Mme Dambreuse assise dans un fauteuil, puis il ajoutait :

Mais une si admirable objectivité ne représente pas toute la méthode de Flaubert. Il peut être, quand il le désire, aussi totalement subjectif que Racine (!) ; son art réside dans la dextérité avec laquelle il passe de l'objectif au subjectif, selon les nécessités de l'action, soit abruptement, soit par une série de délicates transitions (...) Ses modulations sont si subtiles que, dans un même paragraphe, il est tour à tour subjectif et objectif.

Il comparait ensuite la trame de *L'Education sentimentale* à la musique de *Tristan et Yseult* :

Flaubert interrompt constamment l'analyse des personnages par une description du milieu. Il inventa ce qui, en littérature, est l'équivalent de la cadence brisée en musique. Il évita d'employer des rythmes connus, et cependant la cadence de *L'Education*, quoique irrégulière, n'est jamais arythmique comme l'est parfois *Madame Bovary*, car l'art ne peut pas être arythmique.

Moore célébrait encore la beatué de la fin du roman que

seuls trouvent tristes ceux qui cherchent dans l'art ce qu'ils demandent à la vie, tant il est vrai que c'est la vie, et non la mort, qui est tragique. Ce grand roman se situe bien au-dessus de la production romanesque de l'époque. *Les Rougon-Macquart* ne sont que *L'Education* réécrite en vingt volumes par un prodigieux journaliste (...) Maupassant découpa *L'Education* en d'innombrables tranches, Goncourt en prit les passages descriptifs et les transforma en rhapsodies de Passy.

Ce qui précède suffit à montrer l'intérêt d'une étude dont on pourrait s'étonner qu'elle ne figurât pas dans un des volumes d'essais que nous avons examinés, si l'on ne savait que son auteur l'a répudiée quelques années après l'avoir écrite.

En 1896, Moore avait publié dans la même revue une autre étude intitulée *Depuis les Elizabethains*,¹⁶⁸ dans laquelle Balzac occupait derechef une place importante. Il analysait d'abord *La Cousine Bette*, le roman « le plus dramatique » d'un écrivain dont le subconscient était habité par une « volonté passionnée de vivre ». Puis, comparant l'art du peintre à celui du prosateur, il ajoutait : « Il y a en littérature un proche équivalent de ce que les peintres appellent la « qualité ». Ce n'est pas le style, car ce dont je parle subsiste dans la traduction ; c'est le charme qui émane de la personnalité même de l'écrivain (...). La « qualité » de Shelley ressemble au bleu du ciel, celle de Landor au marbre, celle de Balzac à la soie. » Moore transposait alors cette idée dans le domaine des sons :

¹⁶⁸ *Since the Elizabethans.*

L'esprit de Shakespeare ressemble à un grand orchestre d'instruments à cordes ; il y a d'autres instruments, mais les cordes dominent, surtout les violoncelles. L'orchestre de Balzac est aussi vaste, mais le son n'est pas aussi pur : les cuivres sont peut-être trop nombreux. L'orchestre de Tourguéniev est plus petit ; il se compose surtout de bois. Il nous enchante par la magie de ses flûtes.

Moore publia dans *The Illustrated London News*¹⁶⁹ un article sur Maupassant, rarement cité, le seul, croyons-nous, qu'il lui ait jamais consacré. Des cinq écrivains des *Soirées de Médan*, c'est lui qu'il connaissait le moins. Il ne le rencontra qu'à trois reprises, et ils ne purent avoir une conversation suivie que lors de la seconde. Le disciple de Flaubert venait de publier *Une vie* (1883).

Ce roman, écrivait Moore, bien que mal construit, contient cependant quelques-unes des meilleures pages de Maupassant, plus précisément quelques-unes des meilleures pages de la littérature moderne, pages parcourues de tendresse, de spiritualité et de pathos (...) Il y a des scènes qui sont inoubliables (...) ; le livre m'a vivement impressionné.

Pour estimer la « puissance cérébrale » de Maupassant à sa juste valeur, Moore suggérait de comparer la préface de *Pierre et Jean* avec n'importe laquelle des préfaces de Zola ou avec celle de *Chérie*, d'Edmond de Goncourt, comparaison qui fait apparaître la supériorité de Maupassant. Il se demandait de surcroît si un écrivain ordinaire n'aurait pas écrit sur le thème de *Pierre et Jean* un livre semblable à celui de Maupassant : « Pensez comment Balzac et Tourguéniev auraient traité le thème. N'auraient-ils pas pénétré plus profondément dans le cœur humain ? N'auraient-ils pas trouvé des sensations plus vraies, et surtout plus inattendues ? » Il relevait dans l'œuvre non seulement un manque de profondeur, mais ce qu'il nommait une « erreur technique ». Il entendait par là que l'auteur aurait dû nous expliquer avec plus de détails le mécanisme de la peine de Pierre, nous montrer si cette peine est réelle, ou si elle résulte de la jalousie qu'il éprouve pour son jeune frère. « Le récit, poursuivait-il, n'est pas tout, et Maupassant n'a rien d'autre ; mais, dans la nouvelle, le récit est presque tout, et alors là, Maupassant est admirable. » En fin d'article, l'auteur se demandait si un seul livre de l'écrivain français serait lu cinquante ans plus tard. Remarquons que, dans le même temps, il préparait celui que beaucoup de critiques considèrent comme le chef-d'œuvre du réalisme anglais : *Esther Waters*.



Arrivé au terme de la deuxième partie de notre étude, il nous faut préciser l'importance et l'originalité, pour les lecteurs anglais de l'épo-

que, des nombreuses pages que George Moore a consacrées à la France, à ses écrivains et à ses peintres. A-t-il fait œuvre de précurseur, comme il l'a plus d'une fois proclamé, ou s'est-il le plus souvent borné à répéter ce que d'autres avaient déjà exprimé ? Moore, pensons-nous, a non seulement utilisé avec habileté, en leur conférant un tour personnel, les informations glanées dans les cafés de Montmartre et chez ses amis français, mais il a également réussi par un contact direct avec les œuvres à révéler et à faire mieux connaître outre-Manche plusieurs des écrivains et peintres français majeurs du XIX^e siècle. Cependant, il faut bien reconnaître qu'il a souvent été précédé dans la carrière.

En particulier par Swinburne, dont les pages vibrantes sur Balzac, dans son essai sur Blake (1868), constituent un des premiers hommages rendus au romancier français.

Par ailleurs, Henry James avait fait paraître en 1875, dans la revue *Galaxy*, une étude intitulée *Honoré de Balzac*. L'auteur mettait l'accent sur l'extraordinaire vitalité du père de la *Comédie humaine*. Tout en formulant des réserves sur tel ou tel point de détail, il admirait la méthode :

La méthode de Balzac, voilà son mérite, ni surpassé, ni égalé. Cet amour de la réalité — énorme, embrassant tout, désirant tout — qui fut la source de beaucoup de ses sophismes et de ses défauts, de tant de poids mort dans ses ouvrages, fut aussi le fondement de son extraordinaire puissance. Le réel avait, pour son imagination, une autorité qu'il n'a jamais eue pour aucun autre.

Après avoir insisté sur le réalisme, il analysait le style :

probablement le style le moins simple qui ait jamais été employé ; il se hérisse, il craque, il s'enfle et prend de grands airs ; toutefois, il est une parfaite expression du génie de l'homme. Comme celui-ci, il contient de tout : or immaculé et rouges scories (...) Il a contre lui d'avoir manqué de cette chose légère mais indispensable, le charme. Pour se rendre mieux compte à quel point il en manque, il faut lire ses préfaces. Avidité, loquacité, grossière révélation de ses procédés, de ses querelles avec ses éditeurs, tout cela baignant dans une atmosphère de cuisine. Mais notre dernier mot sur lui, c'est qu'il fut d'une incomparable puissance.

James reprendra et modifiera ses vues sur Balzac, notamment dans une préface à une traduction anglaise de *Mémoires de deux jeunes mariés* (1902). D'une façon générale, il apportait plus de retenue que Moore dans son éloge de Balzac, dont l'écrivain irlandais ne semble pas avoir eu connaissance.

De même, en ce qui concerne d'autres prosateurs français du XIX^e siècle, Flaubert et Maupassant entre autres, James avait précédé Moore. De même encore, Swinburne avait introduit Zola en Angleterre par un compte rendu de *L'Assommoir* paru dans le périodique *The Athenaeum*, sauf erreur de notre part, en 1878.

En revanche, George Moore a vraisemblablement le premier fait connaître le Huysmans d'*A Rebours*, les Goncourt, ¹⁷⁰ Rimbaud, Verlaine et Laforgue aux lecteurs de langue anglaise.

Enfin, il n'est pas téméraire de penser que l'écrivain irlandais s'est montré le plus chaleureux introducteur des peintres impressionnistes en terres anglo-saxonnes, à une époque où, même en France, leur talent n'était guère reconnu authentique que par une poignée d'esprits ouverts aux nouvelles tendances artistiques. En effet, les travaux de L. Venturi et de J. Rewald, en particulier, montrent combien les impressionnistes ont eu non seulement à lutter contre le public, mais aussi contre les amateurs d'art et les critiques pour faire triompher leur cause. Cette victoire ne semble avoir été acquise qu'en 1892-3 environ. Encore fallut-il la consolider par la suite. Or, rappelons que les pages les plus significatives de Moore à ce sujet ont été écrites avant 1890.

Nous souhaitons que quelqu'un entreprenne un jour de rassembler et de traduire les meilleures pages de Moore sur la France. Cette anthologie mettrait en valeur l'originalité de l'homme, le charme tout celtique de ses portraits et de ses descriptions, la grâce tour à tour nonchalante et vive de sa prose fluide et musicale.



Avant de conclure, nous voudrions essayer de situer dans la perspective française les vues de Moore — presque toutes exprimées pour la première fois avant 1895 — sur les grands écrivains de notre langue du XIX^e siècle, afin de mieux saisir leur originalité. Comparons donc Moore aux maîtres de la critique littéraire nés vers 1850 — Faguet, Brunetière, A. France et J. Lemaître. D'emblée, nous constatons qu'il n'avait rien de commun avec les deux premiers. En effet, la lecture du *19^e siècle* de Faguet et du *Roman naturaliste* de Brunetière — pour nous en tenir aux deux ouvrages publiés peu de temps avant *Confessions d'un jeune Anglais* — fait apparaître clairement que, tout étranger à notre culture, tout « barbare » qu'il était, Moore a mieux pressenti le génie de Balzac, de Flaubert et de Zola, par exemple, que ne l'avaient fait les deux illustres professeurs.

Au début de son chapitre sur l'auteur de la *Comédie humaine*, Faguet écrivait ceci : « Balzac a le tempérament d'un artiste et l'esprit d'un commis voyageur (...). Sa philosophie est grosse, courte, à axiomes tranchants, à paradoxes violents, sans finesse et sans nuance, comme celle d'un étudiant de brasserie. » S'il reconnaissait à Balzac « le sentiment de la vie » et le don de voir « le détail des êtres et des choses », en revanche il le jugeait « un peu sot » et tout à fait incapable de faire parler d'autres gens que des représentants du peuple. Voilà, n'est-il pas vrai ? un jugement un peu court !

¹⁷⁰ Cf. *A breakfast with Edmond de Goncourt*, article publié dans la *St-James Gazette*, le 13 mai 1884.

Brunetière, lui, ne montrait guère plus de flair. A ses yeux, Balzac n'était qu'un « tempérament », une « force presque inconsciente qui se déploie au hasard, sans règle ni mesure ». Avec cela, « l'un des pires écrivains qui jamais aient tourmenté cette pauvre langue française ». De Flaubert, il préférerait de beaucoup — opinion généralement répandue à l'époque — *Madame Bovary* à *L'Education sentimentale* qu'il tenait pour un « roman en dehors de la critique littéraire » et dont le seul intérêt résidait dans « le témoignage sur l'époque de notre histoire contemporaine où Flaubert a placé son action ». En tant qu'œuvre romanesque, *L'Education* était un livre ennuyeux et par conséquent illisible. Comment ne pas rester pantois, aujourd'hui, devant le jugement aussi sommaire d'un des grands « régents » ? Quant à Zola, Brunetière ne tentait pas davantage d'entrer dans ses vues. Il le définissait comme un écrivain qui « produit beaucoup, pense quelquefois et n'a jamais lu » ; qui non seulement ne sait pas se servir de la langue française, mais encore n'a peint qu'une partie « infime » de la réalité, « la plus vile, par esprit de système ». Décidément, pas plus que Faguet, Brunetière n'était à son aise dans la critique de la littérature au XIX^e siècle. Son vrai domaine ne s'étendait pas au delà du XVII^e et de quelques moments du XVIII^e.

Anatole France, ce « bénédictin narquois », concevait la critique comme « une espèce de roman à l'usage d'esprits avisés et curieux », c'est-à-dire comme une « autobiographie ». L'essayiste devait d'après lui se contenter de raconter « les aventures de son âme au milieu des chefs-d'œuvre », sans craindre de se contredire, car, estimait-il avec raison, « il n'y a guère d'esprit étendu qui ne renferme de nombreuses contradictions ». En face d'une œuvre littéraire, il recherchait, selon son propre aveu, un état d'innocence ; il visait au naturel ; il se laissait toujours conduire par le « sentiment du beau ». France aimait particulièrement « faire des contes » avec ses « souvenirs » et ses « impressions ». « G.M. » aurait pu contresigner toutes ces déclarations et pourtant, contrairement à lui, France se sentait étranger aux nouvelles tendances de la littérature : « Moi qui n'ai su comprendre, écrivait-il, ni la poésie symboliste, ni la prose décadente. »¹⁷¹

Tout en ne forçant pas son admiration pour Balzac — il avait « une préférence secrète pour les petits livres » —, France saluait en le père de la *Comédie humaine* un « dieu » dont la puissance le frappait d'étonnement. Dans les œuvres maîtresses, c'est-à-dire « quand Balzac ne tombe pas dans le chimérique et le romanesque », il le considérait comme « un historien perspicace de la société de son temps ». Voilà une « impression » plus pertinente que les jugements sentencieux de Faguet et Brunetière !

De Zola, France condamnait *La Terre*, mais il préférerait encore ce livre au *Rêve*, dans lequel il ne distinguait qu'un « récit nébuleux » : « A M. Zola ailé, je préférerais encore M. Zola à quatre pattes. Le natu-

¹⁷¹ *La Vie littéraire*, Paris, Calman-Lévy, préface du tome II, dans un article écrit vers 1890.

rel, voyez-vous, a un charme inimitable, et l'on ne saurait plaire si l'on n'est plus soi-même. »¹⁷²

Chose curieuse, France avait avoir relu dix fois *L'Assommoir*, dont il appréciait surtout les « tableaux admirables, pleins de couleur, de mouvement et de vie ». Ce qui ne l'empêchait pas de souligner le tort qu'a eu Zola de « vouloir tout peindre », car « son ignorance du monde est prodigieuse ».

Moore se rapprochait également de Jules Lemaître, que France tenait pour un prince de la critique. Tous deux ont vu en Zola un poète épique. On se souvient à ce propos que Moore faisait de celui-ci un « Homère de la vie moderne ». Or, le rapprochement avec le chantre grec se retrouve dans le premier tome¹⁷³ des *Contemporains*. Après avoir comparé la lente construction d'un livre à celle d'un mur — « on met des moellons l'un sur l'autre, sans se presser » —,¹⁷⁴ l'auteur poursuivait : « L'allure d'un roman de Zola est, je ne sais comment, celle des antiques épopées, par la lenteur puissante, le large courant, l'accumulation tranquille des détails (...). Il ne se presse pas plus qu'Homère. »¹⁷⁵

Lemaître semble avoir eu de Balzac une vision plus juste que beaucoup de critiques de son temps. Il le plaçait au-dessus de Flaubert (« D'avoir mal écrit vingt chefs-d'œuvre, cela constitue encore une supériorité sur celui qui en a parfaitement écrit trois ou quatre, disons un seul pour ne scandaliser personne. »¹⁷⁶). Malgré des défauts à la mesure de son génie, Balzac, « cette espèce de taureau » des lettres françaises, » finit par subjuguier (...). Il est, comme on l'a dit, un grand créateur d'âme. » (C'est là l'expression même, rappelons-le, dont Moore s'est servi à plusieurs reprises.) Toutefois, Lemaître n'était pas insensible à l'art de Flaubert qu'il définissait de la façon suivante : « Ce qui frappe chez lui, à première vue, c'est qu'il est un romancier plus complètement vrai que les autres. » Moore, de son côté, parlait de la « méthode objective » de Flaubert.

En somme, Moore essayiste appartenait à la famille spirituelle des Lemaître et des France, critiques impressionnistes. Ce dernier définissait leur credo commun : « Il n'y a pas plus de critique objective qu'il n'y a d'art objectif. »

10. CONCLUSION.

Il convient, pour terminer, que nous dégagions et précisions le point de vue adopté par Moore dans son appréciation de la littérature et de la peinture françaises. Nous l'avons déjà remarqué, rarement critique fut plus subjective, plus intimement fondée sur les réactions personnelles

¹⁷² *Id.*, tome I, p. 286.

¹⁷³ Tome composé d'études publiées en 1884-5 dans la *Revue Bleue*.

¹⁷⁴ Edition citée, t. I, pp. 283-4.

¹⁷⁵ Rappelons ici les termes de « maçonnerie », d'« édifice » et d'« architecture » employés par Moore. Cf. p. 153 de notre étude.

¹⁷⁶ *Les Contemporains*, éd. citée, t. VIII, p. 66.

de l'homme. En dépit de l'enseignement des naturalistes, Moore fut incapable d'objectivité. Sa nature étrangement sensible, vive, souvent fantasque et irascible, le portait d'abord à des jugements intuitifs, presque instinctifs. C'est ce qui rend, par exemple, la lecture de tant de passages de *Confessions d'un jeune Anglais* à la fois attachante et irritante. Attachante, parce que les réactions de l'auteur en présence de la civilisation française n'ont rien de commun avec celles d'un diplômé d'Oxford ou de Cambridge ; elles nous enchantent souvent, nous déroutent agréablement par leur caractère insolite, par ce qu'elles renferment d'inattendu, de spontané, de candide ; elles nous entraînent hors des vues académiques, hors du conventionnel et du banal. Irritante par des jugements trop tendancieux pour être vraiment sincères, par un vif désir de choquer, par une volonté trop marquée d'appeler l'attention, souvent aux dépens de l'honnêteté intellectuelle. Ce parti pris de forcer la note, ce plaisir avoué de se faire passer pour débauché et pervers — à la façon de certains héros de Gautier et de Huysmans — agacent et peuvent décourager le lecteur. Moore l'a écrit à plusieurs reprises, la littérature était d'abord pour lui sensations :

La littérature est une question de sensation, de sensation intellectuelle si vous voulez, mais de sensation malgré tout, et réglée par des caprices aussi violents que ceux qui gouvernent la chair (...) Certes, il y a le jugement du cerveau et le jugement de la sensation dans une œuvre d'art. On remarquera que ces deux pouvoirs de discernement existent quelquefois presque indépendamment l'un de l'autre ; dans certains cas rares et marquants, ils se mêlent et se confondent en un immense et unique amour (...) Il y a des affinités en littérature très analogues aux attirances sexuelles, les mêmes attractions inexplicables, les mêmes plaisirs, les mêmes lassitudes.¹⁷⁷

D'autre part, Moore se rattache certainement à l'école de Sainte-Beuve par son souci d'étudier l'œuvre en fonction de l'auteur : « Je ne peux dissocier un homme de son œuvre (...), un homme est son œuvre.¹⁷⁸

Cependant, comme le romancier, le critique a considérablement évolué. Quelle progression de *Confessions d'un jeune Anglais* à *Aveux* et *Conversations à Ebury Street* ! Sans rien perdre de sa spontanéité, sans que le mouvement de sa prose en soit ralenti, Moore, dans la pleine maturité de son talent, a mieux nuancé ses jugements. Alors que dans les *Confessions* il procédait surtout par affirmations, il allait adopter dans ses livres postérieurs, à l'image de son maître Landor, la forme de la conversation, du dialogue, qui convenait parfaitement à son tempérament. Le critique, pas plus que l'auteur d'*Héloïse* et *Abélard* ou de *Solitude du Kérith*, ne s'est jamais livré à des recherches de bibliothèques. Estimant devoir tout son temps à la composition et à la rédaction de son œuvre, il n'hésitait pas à confier ce travail à ses admirateurs proches ou lointains. Son impatience ne tolérait pas qu'ils le fissent attendre.

¹⁷⁷ *Confessions d'un jeune Anglais*, éd. citée, pp. 99-100.

¹⁷⁸ *Impressions and Opinions*, éd. citée, p. 252.

Son habileté redoutable à utiliser largement leurs compétences n'avait d'égale que son talent à assimiler et à disposer avec ordre dans son esprit les renseignements de tous genres qu'ils lui fournissaient.

En tout cas, il conférait certainement à ses livres de critique comme à ses autres écrits un caractère très personnel. Il mettait volontiers l'accent sur un aspect peu connu d'un ouvrage, au risque parfois de le trahir. Il ne se contentait pas d'exprimer des opinions généralement admises, à moins que ce ne fût pour les réfuter. Ses essais reflètent un ton, ils sont traversés par un rythme, animés par une vitalité qui lui appartiennent en propre. Moore savait considérer toutes choses avec des yeux neufs, une sensibilité intacte, un esprit vierge de tout enseignement. D'où la naïveté souvent charmante de ses réactions.

En somme, ce qui distingue essentiellement l'auteur des *Confessions* de celui des *Conversations à Ebury Street*, c'est que le premier était encore en pleine période de formation, tandis que l'autre, après un long et souvent pénible apprentissage, avait atteint la maturité, sans pour autant, et là est le miracle, perdre sa vivacité ni sa fraîcheur.

George Moore écrivait dans les *Confessions* avec une très sûre lucidité :

Je ne regrette pas mes erreurs, mes folies ; il n'est pas bon de connaître immédiatement les limites de la vie et des choses. J'aurais été moins que rien sans mes enthousiasmes ; ils étaient, dans ma vie, la clause (sic) qui me sauvait. ¹⁷⁹

L'auteur d'*Aveux* et de *Conversations* a passé au crible, non pas de la raison, mais d'une sensibilité d'artiste parvenu à la parfaite possession de son art, les admirations et les engouements d'une adolescence prolongée. Comme il l'a dit bien souvent, les *Confessions* contenaient les germes de tout son œuvre. Après ce livre, il devait y avoir approfondissement et décantation.

¹⁷⁹ Les *Confessions d'un jeune Anglais*, éd. citée, p. 96.

TROISIÈME PARTIE

LES INFLUENCES FRANÇAISES

Les diverses influences françaises sur l'œuvre de Moore ont été indiquées, soulignées, proclamées bien haut et en tout premier lieu par l'auteur lui-même qui n'a jamais songé à donner le change ou à se trouver des excuses. Bien au contraire, il a accepté allègrement la dette contractée en terre gauloise et l'a même revendiquée avec fierté.

Des témoignages autorisés auxquels nous attachons le plus de prix, nous ne retiendrons que celui de Jean-Aubry, extrait d'une de ses lettres : « L'influence française est certaine et diverse. Votre sujet est excellent, abondant et varié. » ¹

Ce sujet d'importance, il peut donc paraître surprenant qu'aucune étude approfondie ne lui ait été particulièrement consacrée. En effet, outre un certain nombre d'articles de revues aux objectifs nécessairement limités et deux thèses de doctorat ne traitant que d'un aspect du problème, nous n'avons que trois ouvrages en français, dont chacun ne contient qu'un chapitre sur Moore, important, certes, mais incomplet. Le premier en date est intitulé *L'influence du naturalisme sur les romanciers anglais en 1885-1900*.² Après avoir résumé les théories réalistes et naturalistes, l'auteur — Walter Frierson — étudie les réaction anglaises face au naturalisme, puis l'influence de cette école sur les principaux romanciers anglais des quinze dernières années du siècle. Le quatrième chapitre est consacré à George Moore, « le premier représentant de l'école naturaliste, et le premier et le dernier romancier qui ait complètement adopté les procédés de Zola ». ³ Cette déclaration liminaire, déjà, appelle notre réserve. Nous la voudrions plus nuancée. Pour nous, si Moore a probablement donné avec *La Femme du Cabotin* le roman anglais le plus nettement inspiré de Zola, il n'a, en revanche, dans aucun de ses livres appliqué intégralement les théories du maître de Médan. Frierson étudie ensuite chaque œuvre romanesque de l'écrivain irlandais jusqu'à *Sœur Thérèse* (1901), en dégageant par ordre d'importance les sources françaises qu'il trouve chez Zola, Huysmans et les Goncourt. Malgré ses lacunes, dues le plus souvent à une connaissance superficielle de la littérature française, cet ouvrage constitue un utile instrument de travail.

Albert Farmer, actuellement professeur à la Sorbonne, a consacré un chapitre de quelque 45 pages à *George Moore et les influences françaises* dans un livre excellent : *Le Mouvement esthétique et décadent en Angleterre (1873-1900)*.⁴ De même que celle de Frierson, son analyse

¹ Lettre du 5 mai 1948.

² Paris, Giard, 1925.

³ *Id.*, p. 83.

⁴ Paris, Champion, 1931.

porte sur les œuvres de jeunesse (dernier quart du XIX^e siècle). Mais, à la différence de son devancier, il considère non seulement les romans, mais aussi les deux volumes de poésie (*Fleurs de passion* et *Poèmes païens*), ainsi que les *Confessions d'un jeune Anglais*. De plus, et dans la perspective qu'il a choisie, il dégage, outre les sources naturalistes, les emprunts à Baudelaire, à Gautier et à Flaubert. Le premier, il décèle une influence symboliste non négligeable. Certes, ce chapitre n'est qu'une pierre de son édifice dont les véritables fondements sont constitués par l'œuvre d'Oscar Wilde ; et pourtant l'étude qu'il y fait de la période décadente de Moore est la plus importante sur le sujet.

Le Roman et les idées en Angleterre,⁵ de Madeleine Cazamian, contient de nombreuses et intelligentes pages sur Moore. Dans le premier volume, elle étudie l'influence de la science sur les romanciers anglais de 1860 à 1890, et subsidiairement celle du naturalisme et de Schopenhauer ; elle souligne les répercussions que déclencha en Angleterre le roman russe, représenté principalement par Tourguéniev, Tolstoï et Dostoïewski. Dans le second, qu'elle intitule *L'Anti-intellectualisme et l'esthétisme*, Madeleine Cazamian consacre un chapitre au naturalisme de Moore et à son « acheminement vers l'esthétisme ». Ainsi que celles de Frierson et de Farmer, ses investigations s'arrêtent à l'aube de notre siècle. Ces deux gros volumes demeurent la principale étude française du roman anglais de la seconde partie du XIX^e siècle. L'auteur joint à une abondante richesse d'informations une remarquable pénétration d'esprit. Toutefois, son analyse de Moore, souvent attachante, ne nous satisfait pas entièrement. Madeleine Cazamian nous semble être restée parfois à la périphérie de l'œuvre. Par exemple lorsqu'elle écrit : « L'impression qui se dégage inévitablement de sa carrière, c'est que, hormis une plasticité exceptionnelle, elle présente fort peu de caractères originaux, » ou un peu plus loin : « La doctrine du grand pessimiste (Schopenhauer) nourrit son nihilisme moral, son mépris pour la vie, » nous nous cabrons, convaincu que nous sommes du contraire. Et nous nous attacherons à le démontrer.

Ainsi les trois ouvrages qui viennent de retenir notre attention sont-ils doublement limités à nos yeux, puisqu'ils n'étudient que les sources naturalistes et symbolistes des œuvres parues dans les dernières années du XIX^e siècle. Déceler ces multiples influences françaises sur l'œuvre entier de George Moore est l'objet de la troisième partie de notre étude et sa justification.

⁵ Paris, Champion, 1935, 2 vol.

CHAPITRE PREMIER

L'INFLUENCE DE THÉOPHILE GAUTIER

Nous connaissons mal les circonstances dans lesquelles Moore découvrit Gautier. Imaginons-le fraîchement débarqué à Paris, déambulant le long des quais à la recherche de quelque précieux bouquin et tombant sur un exemplaire de *Mademoiselle de Maupin*. Quelle aubaine pour le jeune homme avide de nouvelles « nourritures » ! Quelle révélation de ce « monde visible » qui succédait au « monde de l'esprit » auquel la lecture de Shelley l'avait initié dans son collège catholique ! Le paganisme et l'audace de l'écrivain français le gagnèrent sur-le-champ. Le brouillard qui jusqu'alors avait enveloppé sa vie et lui avait fait « chérir le mystère et le rêve » se dissipa tout à coup : un ciel sans nuage lui apparut, qui découvrait les « nudités » et apportait la « solution parfaite » à tous les problèmes.

De la célèbre préface de *Mademoiselle de Maupin*, Moore retint surtout la critique virulente de l'hypocrisie sous toutes ses formes et la théorie de « l'art pour l'art ». Comment, en effet, le futur auteur de *Littérature en nourrice* n'aurait-il pas été séduit par l'attaque du Jeune-France contre les critiques moralisateurs, insensibles à la beauté ? Avant Zola, Gautier l'aidait à se libérer des conventions bourgeoises et des tartufes de tous genres qui l'oppressaient. Comment n'aurait-il pas applaudi à des déclarations du genre de celles-ci :

Une des choses les plus burlesques de la glorieuse époque où nous avons le bonheur de vivre (...) est incontestablement la réhabilitation de la vertu entreprise par tous les journaux, de quelque couleur qu'ils soient (...) Penser une chose, en écrire une autre, cela arrive tous les jours, surtout aux gens vertueux (...) Chaque feuilleton devient une chaire : chaque journaliste, un prédicateur ; il n'y manque que la tonsure et le petit collet ?

Les *Confessions d'un jeune Anglais* contiennent quelques pages sur la « respectabilité », que la lecture de Gautier a pu inspirer.

La respectabilité ! c'est avoir une villa dans un faubourg, un piano ; c'est dîner chez soi. Tout cela est sans doute excellent, mais ne provoque point la vivacité des sentiments, la ferveur de l'esprit. Comme l'art est en lui-même un cri de protestation contre la bestialité de l'existence humaine, il serait bon que l'artiste protestât par des actes contre ce que l'on appelle les convenances de la vie. Ce qu'il y a de mieux à faire, c'est d'abandonner son club et de fréquenter les tavernes.¹

¹ *Confessions d'un jeune Anglais*, éd. citée, p. 174.

Ou encore :

La respectabilité, après avoir détruit la taverne et créé le club, continue à exercer une influence regrettable sur la littérature. Les audaces de pensée et d'expression sont étouffées, les conventions, rigoureusement respectées.²

Evoquant le triste spectacle de « débauche artistique » que présentaient à Londres les théâtres de l'époque, Moore notait : « L'atrophie artistique nous engourdit, nous perdons le sens délicat de la beauté ; la rose va se transformer en églantine. »³

Quant à la doctrine de « l'art pour l'art », lorsque les critiques utilitaires demandent ingénument : « Comment au lieu de faire la grande synthèse de l'humanité, et de suivre, à travers les événements de l'histoire, les phases de l'idée régénératrice et providentielle, peut-on faire des poésies et des romans qui ne mènent à rien, et qui ne font pas avancer la génération dans le chemin de l'avenir ? Comment peut-on s'occuper de la forme, du style, de la rime, en présence de si graves intérêts ? »,⁴ Moore pouvait-il ne pas être frappé par la réponse de Gautier, quelques pages plus loin :

Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne sert à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature (...) Je renoncerais très joyeusement à mes droits de Français et de citoyen, pour voir un tableau authentique de Raphaël, ou quelque femme nue (...) Je vendrais ma culotte pour avoir une bague, et mon pain pour avoir des confitures.⁵

De son côté, le jeune homme des *Confessions d'un jeune Anglais* s'écrie sur un ton provocateur : « Je donnerais bien des vies pour sauver un sonnet de Baudelaire ! »⁶ Puis, dialoguant avec sa conscience : « Rien ne m'intéresse que l'art. Mon père et ma mère, la richesse et les maîtresses, j'ai tout sacrifié à la perfection de la forme artistique. »⁷ Dans un paragraphe sur l'injustice, il témoignait d'un même état d'esprit :

Que m'importe que quelques millions de misérables Israélites soient morts sous le fouet des Pharaons ou sous le soleil de l'Egypte ? Ils devaient mourir pour que je pusse contempler les pyramides et remplir une de mes heures de rêverie et d'admiration. Que m'importe que la vertu de quelques vierges de seize ans ait été le prix payé pour *La Source*, d'Ingres ? que le modèle soit mort à l'hôpital des suites de la

² *Id.*, p. 178.

³ *Id.*, p. 180.

⁴ *Préface de Mademoiselle de Maupin*, Paris, Charpentier, nouvelle édition, 1879, p. 18.

⁵ *Id.*, p. 22.

⁶ *Confessions d'un jeune Anglais*, éd. citée, p. 150.

⁷ *Id.*, p. 259,

boisson et de l'épuisement ? Cela n'est rien, puisque ainsi je devais avoir *La Source*, ce poème exquis d'innocence, puisque j'allais pouvoir y penser jusqu'à ce que mon âme se fût rassasiée des délices de cette sainte vision.⁸

Mademoiselle de Maupin révéla à Moore l'étonnante figure du chevalier d'Albert, qui, avec Des Esseintes, est à l'origine des *Confessions*. D'Albert, c'est l'homme qui « se coudoie avec le réel », qui « ne désire rien, car il désire tout », qui est en proie à une « attente frémissante, pleine d'impatience, coupée de soubresauts et de mouvements nerveux, comme doit l'être celle d'un amant qui attend sa maîtresse ». C'est l'homme qui n'a jamais demandé à la femme qu'une seule chose : la beauté. « Une femme qui est belle », pense-t-il, « a toujours de l'esprit ; elle a l'esprit d'être belle ». D'Albert raffole des riches brocarts, des « splendides étoffes avec leurs plis amples et puissants », des chevaux de race, et de « ces grands chiens blancs comme on en voit dans les tableaux de Paul Véronèse ». Il aurait pu dire ce que dira son frère irlandais : « Les femmes ont joué dans ma vie un rôle aussi grand que l'art. » D'Albert et le héros des *Confessions* appartiennent bien à la même famille d'esprits. Avides des sensations les plus raffinées, égoïstes impénitents, les deux esthètes communient dans un même culte de la beauté.

La curiosité morbide du jeune homme des *Confessions* pour l'autre sexe n'est pas sans rappeler, ainsi que l'indique Albert Farmer, l'attrait irrésistible qu'éprouve Madeleine de Maupin pour tout ce qui touche à l'homme.

Le mystère de formes qui n'étaient pas les miennes, d'un habillement qui n'était pas le mien, frappait étrangement mon imagination. Je me couchais et je rêvais. Je desirais pénétrer le mystère de la vie de la femme. Il me semblait cruel que cette odieuse différence entre les sexes ne dût jamais décroître, qu'elle dût constamment se maintenir à travers les us et les coutumes de la vie. Il y avait de belles créatures marchant à côté de nous, dont nous ne savions rien, à jamais séparées de nous (...) Je souhaitais d'être avec ce sexe, comme une ombre avec son objet.⁹

Cette « confession » du héros de Moore correspond à celle de Madeleine :

Je voulais étudier l'homme à fond, l'anatomiser fibre par fibre avec un scalpel inexorable et le tenir tout vif et tout palpitant sur ma table de dissection ; pour cela il fallait le voir seul chez lui, en déshabillé, le suivre à la promenade, à la taverne et ailleurs (...) C'est une chose effrayante de penser — mais on n'y pense pas — combien nous ignorons profondément la vie et la conduite de ceux qui paraissent nous aimer et que nous épousons. Leur existence réelle nous est aussi parfaitement inconnue que s'ils étaient des habitants de Saturne (...) ; on dirait qu'ils sont d'une autre espèce.¹⁰

⁸ *Id.*, p. 149.

⁹ *Id.*, pp. 247-8.

¹⁰ *Mademoiselle de Maupin*, éd. citée, pp. 243-5.

On se souvient du mépris du chevalier d'Albert pour la « candeur virginale », pour la « pureté du cœur » des jeunes filles : « J'appelle tout bonnement cette niaiserie, ignorance, imbécillité ou hypocrisie. »¹¹ Moore semble s'en être fait l'écho dans les lignes suivantes du chapitre des *Confessions* consacré à la « femme de trente ans » :

La jeune fille est souvent jolie, mais sa beauté est vague et incertaine ; elle inspire une sorte d'admiration mêlée de pitié, mais elle ne suggère rien. L'essence même de la jeune fille est de n'avoir rien à suggérer, voilà pourquoi la beauté de la jeune fille n'alerte pas l'imagination. Aucun passé ne se trouve caché derrière ces yeux transparents, aucune haine, aucun désappointement, aucun péché.¹²

Moore aimait à rapprocher *Mademoiselle de Maupin* de *Marius l'épicurien*, de Walter Pater. Il y voyait la même « adoration joyeuse du monde visible » et la même « certitude inébranlable que la beauté des choses matérielles suffit à tous les besoins de la vie ». « Pater », poursuivait-il, « donne la main à Gautier quand il dit : « je trouve la terre aussi belle que le ciel, et je pense que la vertu, c'est la correction de la forme. » Moi aussi, je suis d'accord avec eux ! Moi aussi, j'aime le grand monde païen, ses effusions de sang, ses esclaves, son injustice, son dégoût de tout ce qui est faible. »¹³ Que d'entre les écrivains de langue anglaise, Moore ait à son retour à Londres pris Pater pour modèle, voilà qui est significatif.

Ainsi la dette de Moore envers Gautier est-elle évidente. Celui-ci, le premier, l'a affranchi de la morale victorienne en lui enseignant la doctrine de « l'art pour l'art » à laquelle notre auteur restera fidèle au cours de sa longue évolution. Ne témoignait-il pas encore de son attachement aux théories du maître, lorsqu'il écrivait dans sa modeste Thébaïde d'Ebury Street, à l'abri des vanités du monde, *Solitude du Kérith*, *Héloïse et Abélard*, *Aphrodite*, à *Aulis* — ses dernières œuvres ?

¹¹ *Id.*, p. 49.

¹² *Confessions d'un jeune Anglais*, éd. citée, p. 81.

¹³ *Id.*, p. 226.

CHAPITRE II

L'INFLUENCE DE ZOLA

Nous savons que Moore quitta Paris en 1880 dans la ferme intention de révolutionner le roman d'outre-Manche en important en Angleterre les théories de Zola. Dans quelle mesure ce projet fut-il réalisé ? Nous nous souvenons de l'opinion de Walter Frieron, selon laquelle Moore a été « le dernier romancier qui ait complètement adopté les procédés de Zola ». De son côté, Madeleine Cazamian voit en lui le représentant le plus éloquent du naturalisme, et elle ajoute : « Il a joué un rôle de premier plan dans la diffusion des principes et du roman naturalistes en Angleterre. »¹ Qu'en est-il au juste ?

Plusieurs commentateurs ont remarqué que le premier roman de l'écrivain irlandais, *Un amant moderne* (1883), n'offre, en dépit peut-être des intentions de l'auteur, qu'un pâle reflet des théories naturalistes. Quant à nous, nous serions enclin à considérer le livre surtout comme une maladroite tentative d'esthétisme. Les lignes suivantes renforcent notre opinion :

Dans *Un amant moderne*, j'ai imaginé une bande de jeunes hommes communiant dans un même amour de l'art, animés par un même esthétisme, l'amour de la vie moderne à Londres. J'ai décrit ces jeunes hommes refusant de prostituer leur art par de vils marchandages, animés d'un esprit de clan, décidés à ne pas faire de concessions au public, mais à l'amener à eux. A l'époque où j'ai écrit mon roman, un esthétisme et une société semblables n'existaient pas. La seule donnée sur laquelle j'aie pu m'appuyer était la confrérie des préraphaélites : Millais, Holman Hunt, Rossetti et Maddox Brown. Ils s'étaient proclamés frères en art plusieurs années auparavant (...) Mais leur esthétisme était très différent de celui que professent les jeunes hommes de mon roman, qui s'étaient donné eux-mêmes le nom de « modernes ». Les idées que j'ai exprimées alors étaient évidemment dans l'air ; je n'étais que le premier à les discerner, à essayer de préciser leur contour incertain.²

Nous lisons, d'autre part, au début de la préface de *Lewis Seymour et quelques femmes*,³ seconde version d'*Un Amant moderne* : Ce roman était le livre d'un jeune homme qui, dans un moment d'inspi-

¹ *Le Roman et les idées en Angleterre*, p. 78.

² Extrait d'un article publié dans la revue londonienne *The Hawk* du 17 décembre 1889.

³ *Lewis Seymour and some Women*, London, Heinemann, 1917.

ration, trouva une excellente anecdote ; manquant d'habileté littéraire pour l'exposer, il imagina un texte gauche fondé sur ses souvenirs de Balzac, Zola et Goncourt. »

Le 17 septembre 1883, George Moore écrivait à Zola au sujet d'*Un Amant moderne* : « Comme je vous l'ai déjà dit, je vous dois tout ce que j'ai. »⁴

Dans une autre lettre, non datée, au même correspondant, il précisait ses intentions :

Le succès de mon premier roman m'a posé (on en a parlé même dans les grandes revues) et si j'arrive à porter un coup, comme je le médite, en pleine poitrine de l'école sentimentale, j'aurais (sic) l'espoir de pouvoir faire quelque changement dans la littérature de mon pays, d'être enfin un ricochet de Zola en Angleterre.

Commençons par noter les éléments « zoliens » d'*Un Amant moderne*. Harding, écrivain d'avant-garde et dans une certaine mesure le porte-parole de l'auteur, réfute ainsi le reproche qu'on lui adresse de ne prendre le plus souvent que des sujets vulgaires :

Nous ne choisissons pas toujours ce qu'on appelle des sujets désagréables, mais nous essayons de descendre jusqu'à la racine des choses ; le fondement de la vie étant matériel, et non spirituel, celui qui l'analyse est amené invariablement, tôt ou tard, à traiter de ce que notre siècle sentimental appelle les bassesses de l'existence. Mais je suis las de la discussion. Si votre estomac ne peut supporter les crudités de la chambre de dissection morale, lisez des vers ; mais n'essayez pas, en le déformant, de transformer un art en quelque chose qu'il n'est pas, et ne peut pas être. Le roman, s'il mérite d'exister, doit être de l'histoire contemporaine, une reproduction exacte et complète du milieu social dans lequel nous vivons. Le poème, lui, est une idéalisation, et le roman lui ressemble aussi peu que le bœuf rôti ressemble au riche fruit mûr que vous savourez lorsque votre faim est satisfaite.⁵

Il n'est peut-être pas sans intérêt de rappeler certaines déclarations d'Emile Zola, par exemple : « Nous ne cherchons pas ce qui est répugnant, nous le trouvons ; et si nous voulons le cacher, il faut mentir, ou tout au moins rester incomplet. »⁶ Ou : « Notre analyse reste toujours cruelle, parce que notre analyse va jusqu'au fond du cadavre humain. »⁷ Après avoir démontré dans un autre chapitre du même livre, intitulé *Description*, qu'il n'était pas coupable d'avoir introduit la méthode scientifique dans la littérature (« elle s'y est introduite toute seule »), Zola s'exprimait ainsi :

Nous ne faisons que constater ce qui a lieu dans nos lettres modernes. Le personnage n'y est plus une abstraction psychologique, voilà ce que tout le monde peut savoir. Le personnage y est devenu un produit de l'air et du sol, comme la plante ; c'est la conception scientifique. Dès

⁴ Lettre en français, comme toutes celles qu'il a écrites à Zola.

⁵ *A Modern Lover, eighth edition*, London, 1893, Walter Scott, pp. 41-2.

⁶ *Le Roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880, p. 268.

⁷ *Id.*, p. 267.

ce moment, le psychologue doit se doubler d'un observateur et d'un expérimentateur, s'il veut expliquer nettement les mouvements de l'âme. Nous cessons d'être dans les grâces littéraires d'une description en beau style ; nous sommes dans l'étude exacte du milieu, dans la constatation des états du monde extérieur qui correspondent aux états intérieurs des personnages.⁸

Le rapprochement du paragraphe de Moore et des textes ci-dessus est révélateur. L'idée directrice est la même.

Au début du roman, Harding va visiter le studio de Lewis, ce qui provoque les commentaires suivants de l'auteur :

Nous ne pouvons toujours découvrir une analogie entre notre entourage et nous ; mais dans le cas de Lewis, cette analogie était singulièrement marquée. En effet, entre les formes frémissantes de beauté qu'il essayait de fixer dans ses peintures, son visage et son corps féminins, la disposition générale et le caractère du mobilier — jusqu'au mouchoir parfumé de patchouli qui répandait une odeur âcre dans la pièce —, il y avait un lien logique qui ne pouvait manquer de frapper un observateur aussi attentif que Harding.⁹

A propos de l'influence du milieu sur l'individu, rappelons la déclaration de Zola :

C'est là ce qui constitue le roman expérimental : posséder le mécanisme des phénomènes chez l'homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles telles que la physiologie nous les expliquera, sous les influences de l'hérédité et des circonstances ambiantes, puis montrer l'homme vivant dans le milieu social qu'il a produit lui-même, qu'il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue.¹⁰

A plusieurs reprises, Moore établissait un rapport, sans le développer, d'ailleurs, entre le physique et le psychologique. Par exemple, la couleur rouge foncé de la peau autour des yeux de Lady Helen trahissait une nature passionnée. De même, les fortes hanches de Lewis étaient le signe d'une « nature faible et lascive ».

L'hérédité ne jouant dans le roman qu'un rôle secondaire, nous citons, sans nous y arrêter, ce trait relatif aux yeux de Lewis : « Ses beaux yeux bleus lui donnaient un regard stupide qui horrifiait le père. La bêtise de la mère semblait s'être reportée sur le fils. »¹¹

Au lieu d'inventer une intrigue, le romancier naturaliste tel que le conçoit Zola se contente d'enregistrer fidèlement les actes de ses personnages, d'en dresser le procès-verbal. Il ne s'agit donc pas pour lui d'imaginer un dénouement ingénieux, ni de modifier la nature. Il doit se livrer à une observation exacte, indiquer l'enchaînement logique des faits, sans se laisser influencer par aucune idée a priori. Dans quelle

⁸ *Id.*, p. 229.

⁹ *A Modern Lover*, éd. citée, p. 35.

¹⁰ *Le Roman expérimental*, éd. citée, p. 19.

¹¹ *A Modern Lover*, éd. citée, p. 2.

mesure l'auteur d'*Un Amant moderne* s'est-il plié à cette exigence ? Ainsi que l'a très bien noté Albert Farmer, Moore présentait dans son roman les éléments d'une enquête ; l'évolution des personnages, ou plutôt du personnage principal, Lewis Seymour — le seul qui ait sa vie propre — suit une courbe logique. Cet être faible et dévoué d'ambition finit, après beaucoup d'intrigues, par être élu à l'Académie royale. Mais il doit ce succès aux trois femmes qui se sont sacrifiées pour lui. Lady Helen, qui vient de l'épouser, a engagé comme domestique une modeste ouvrière, du nom de Gwynnie, qui, la première, a tenu une place importante dans la vie de Lewis. « Gwynnie regarda sa maîtresse, puis Mrs. Bentham, puis Lewis, et les trois femmes comprirent, mais l'épouse plus nettement que les deux autres, que c'étaient elles qui l'avaient (Lewis) fait. »¹²

Enfin, demandons-nous si *Un Amant moderne* a un caractère impersonnel, autre particularité du roman naturaliste. Moore s'en est-il tenu au rôle du greffier qui se défend de juger, ou est-il intervenu dans le débat ? Il ne s'est pas complètement effacé devant ses personnages et n'a pas fait abstraction d'un subjectivisme trop inhérent à ses origines celtiques. Le masque de l'impassibilité lui allait mal ! En tout cas, il ne le supportait pas longtemps. Les meilleures pages de ce livre sont précisément celles qui relatent les expériences personnelles de l'auteur, légèrement transposées.

Si donc, par plusieurs de ses aspects, *Un Amant moderne* est bien l'œuvre d'un jeune admirateur du maître de Médan, il révèle cependant quelques tendances qui le rapprochent de l'école esthétique et décadente. Voici, par exemple, le portrait de Lewis :

Certaines femmes l'auraient trouvé fade, auraient dit que ses mains étaient trop longues et trop blanches, ses yeux d'un bleu trop doux. Les attitudes languissantes qu'il prenait naturellement rivalisaient avec les douces poses rêveuses des statues grecques taillées par des sculpteurs romains ; toute cette harmonie corporelle témoignait d'un abandon androgyne. Les tempes magnifiquement dessinées indiquaient l'intelligence sensuelle d'une jeune fille, et non l'intelligence virile d'un homme. Il n'y avait rien qui fixât le regard, tout était transitoire, mobile. Ainsi le portrait de Lewis possédait-il ce charme rare qui touche l'imagination ; il était aussi suggestif qu'un tableau de Léonard de Vinci (...) Lewis paraissait si misérable, et cependant si distingué, qu'involontairement elle (Lady Helen) vit en lui le héros romantique malheureux et brûla de le connaître.¹³

Devant ce portrait, comment ne pas penser à Des Esseintes ?

Deux ans plus tard parut *La Femme du cabotin* (1885),¹⁴ l'œuvre de Moore la plus proche, certainement, du roman expérimental français, malgré son sous-titre de « roman réaliste ». Sa publication provoqua de vives réactions ; on cria au scandale ; on décocha à l'auteur des traits

¹² *Id.*, p. 317.

¹³ *Id.*, pp. 58-9.

¹⁴ *A Mummer's Wife*, London, Vizetelly and Co, 1885.

acérés. Quelques chroniqueurs, cependant, se montrèrent sensibles à son originalité. Le critique de *The Athenaeum* écrivait notamment : « *La Femme du cabotin* est un livre saisissant, intelligent, déplaisant, réaliste, (...) Aucun de ceux qui désirent étudier le réalisme dans le roman anglais ne peut se permettre de laisser ce livre de côté. » Et celui du *Spectator* : « Si l'on tient compte de la vivacité du récit et d'une réelle habileté littéraire, on peut, jusqu'à un certain point, considérer *La Femme du cabotin* comme une œuvre représentative d'une école littéraire qui a gagné ces dernières années une grande notoriété. » Pour un des rédacteurs du *Graphic*, il occupait « une place unique dans le roman anglais » et représentait « la première tentative consciencieuse, de quelque importance, du moins, qui mît en pratique les principes du réalisme romanesque et leur conférât leur caractère définitif ». Enfin, le collaborateur anonyme de *Society*, après avoir loué la puissance d'une page où l'auteur décrivait la mort d'un enfant, concluait par ces mots : « Il n'est pas exagéré de dire que, si tout le livre était aussi puissant que ce passage, George Moore pourrait avec raison revendiquer le titre de Zola anglais. » Le mot était lancé !

Les principaux commentateurs de l'œuvre moorien allaient bientôt souligner l'importance de ce roman. Arnold Bennett surtout : « *La Femme du cabotin* est plus qu'un chef-d'œuvre ; c'est un des romans du siècle les plus réussis, une œuvre originale, osée, forte, impitoyable et resplendissante, (...) excellente en tous points. »¹⁵ Le critique est d'autant plus cordial que sa propre œuvre romanesque a été fortement influencée par *La Femme du cabotin*. Il reconnaît lui-même sa dette dans une lettre inédite à Moore, du 24 décembre 1920, que nous devons à l'amabilité de M. Louis Tillier de pouvoir citer : « Je désire vous dire que c'est le premier chapitre de *La Femme du cabotin* qui m'ouvrit les yeux sur la nature romantique du district que j'avais habité aveuglément pendant plus de vingt ans. Vous êtes, en effet, le père de mes livres sur les cinq villes. »¹⁶

Relevons encore l'opinion de Charles Morgan : « Il (Moore) avait écrit un très bon roman, *La Femme du cabotin*, à l'âge de 32 ans. »¹⁷

Du côté français, diverses réactions. Il vaut la peine de lire, entre autres, sous la plume de Gustave Kahn :

Mes lecteurs connaissent Moore ; ils savent que cet écrivain est le romancier novateur en Angleterre. Parisien très à fond, dilettante, Moore apporte à l'étude naturaliste d'un sujet un sang-froid et comme un phlegme profond que les naturalistes français, en grande partie lyriques terre à terre, devraient lui envier (...) Moore, par réaction et nécessité des phases évolutives devait faire le roman naturaliste, et, au lieu de

¹⁵ *Fame and Fiction*, London, Grant Richards, 1901, pp. 257-8.

¹⁶ Louis Tillier, *Arnold Bennett et ses romans réalistes*, note 4, pp. 42-3, thèse dactylographiée soutenue devant la faculté des lettres de l'Université de Paris, en 1949.

¹⁷ *Epitaph on George Moore*, London, MacMillan, 1935, p. 21.

choses en carton, exhiber à son pays des êtres vivants et souffrants, en leur irresponsabilité et leur hagarise (...) Il est à Londres le bon champion de notre esprit français.¹⁸

Les lignes suivantes, extraites d'une lettre¹⁹ de Moore à Zola, confirment l'opinion de Kahn :

Mon roman (*La Femme du cabotin*) est fini. Il va être imprimé en un seul volume — vous m'aviez conseillé de le faire et je vous avais répondu que c'était impossible à Londres — (...) Rien ne me ferait plus plaisir que de vous le dédier (comme je vous l'ai souvent dit, c'est à vous que je dois le peu de talent que j'ai dans la boue), mais je crains, en mettant votre nom sur la première page, de donner aux critiques l'occasion de dire que mon œuvre n'est qu'un pastiche de votre style et de vos sujets (...) Peut-être vaudrait-il mieux me réserver cet honneur pour l'étude que je vais faire sur les jeunes filles.²⁰

Vingt ans plus tard, il confiait encore à James Huneker : « Je reconnais avoir été influencé par Zola dans mes trois premiers livres : *Un Amant moderne*, *La Femme du cabotin*, *Un Drame en mousseline*.²¹

La traduction française de *A Mummer's Wife* parut d'abord en feuilleton dans *Le Voltaire* et *La Vie populaire*, avant d'être publiée par Charpentier en 1888. C'est un des rares livres de la première période que Moore ait admis dans la collection de ses œuvres complètes, non sans lui avoir fait subir le même traitement qu'à la plupart de ses autres ouvrages (il l'a récrit entièrement en 1916).

Je travaille à *La Femme du cabotin*, écrit-il à John Eglinton, l'allégeant d'imitations de Balzac dont l'histoire n'avait aucunement besoin. Je croyais que les livres de ma vieillesse étaient bien meilleurs que ceux du jeune écrivain que je fus, mais il semble que ce roman me donne tort. Je ne puis, en effet, m'empêcher maintenant de penser que s'il avait été mieux écrit, personne n'aurait hésité à le qualifier de chef-d'œuvre.²²

Relevons au passage la référence à Balzac et citons enfin le témoignage de Vincent O'Sullivan, critique et romancier américain, qui, après avoir passé par Oxford, s'installa à Paris vers 1895. Il connaissait bien la littérature française du XIX^e siècle dont il s'entretenait souvent avec Moore. « Lorsque *La Femme du cabotin* fut traduite, le livre ne fit pas sensation en France. Il apparut simplement comme un roman naturaliste d'un caractère moins audacieux que *L'Assommoir*, par exemple. L'écrit de Moore revêtait de l'importance en Angleterre victorienne où il ouvrait de nouvelles perspectives. »²³

¹⁸ *Revue Indépendante*, oct.-déc. 1888.

¹⁹ Lettre inédite du 22 septembre 1884.

²⁰ Il s'agit de *A Drama in Muslin*.

²¹ Lettre du 2 avril 1904, citée dans *Steeplejack*, de James Huneker, New-York, 1912, p. 228.

²² Lettre du 8 janvier 1916, publiée dans *Letters of G. Moore with an introduction by John Eglinton to whom they were written*, Bournemouth, Sydenham & Co, 1942.

²³ Ces lignes sont extraites d'un mémoire adressé à Joseph Hone en 1934.

« Changez le milieu dans lequel vit l'homme, et, en deux ou trois générations, vous aurez modifié sa constitution physique, ses habitudes et bon nombre de ses idées. » Cette affirmation extraite de l'avant-propos de l'édition de 1885 révèle l'émule de Zola. Selon le conseil de Vizetelly — l'éditeur anglais du romancier français — qui lui suggérerait de situer *La Femme du cabotin* dans une ville du centre de l'Angleterre, il passa quelques semaines à Hanley, partageant la vie d'une troupe de théâtre. « Pendant près d'une semaine », nous apprend-il dans *Une Communication à mes amis*, « je suis sorti un carnet à la main, demandant comme d'habitude à mes yeux de ne pas oublier ce qu'ils pourraient ne jamais revoir. » ²⁴

La Femme du cabotin est le seul ouvrage de Moore qui fasse penser au document scientifique, au « procès-verbal », pour reprendre un mot qui revient sans cesse sous la plume de Zola. Un document beaucoup plus impersonnel que le premier roman qui contient des éléments autobiographiques. Les descriptions ont gagné en précision et en puissance. « Moore l'audacieux » n'a pas craint, cette fois-ci, de peindre des scènes qui allaient choquer la pudibonderie de ses compatriotes. Dès les premières lignes, il nous fait entrer dans la chambre d'un malade :

A défaut de paravent, une robe et un jupon, jetés sur un haut séchoir, dérobaient la lampe aux yeux du malade. A travers la pâle obscurité de la chambre, on distinguait cependant ses joues, des joues barbues, enfouies dans le creux des oreillers en désordre. Assise à son chevet, une jeune femme sommeillait, la tête inclinée, le visage noyé d'ombre ; seule l'oreille, une délicate oreille, dont les replis, éclaboussés de clarté, ressemblaient à de la fine porcelaine transparente.

Il ne nous épargne aucun détail des crises d'asthme qui épuisent Ralph, le mari de Kate : « Il n'avait pas la force d'essuyer la salive de ses lèvres : pourtant, à mesure qu'il se dégageait par des crachats, il paraissait éprouver un soulagement ; il fit signe à Kate d'enlever la cuvette. » ²⁵ Cependant, et c'est en quoi le roman nous touche, le réalisme des situations et des mots n'empêche pas les sentiments les plus délicats de s'extérioriser. La tendresse ni la pitié ne sont absentes des tristes et sordides existences des personnages principaux. Devant la lente déchéance de Kate, le cabotin Dick Lennox, son amant, qui était venu bouleverser la vie bourgeoise de la jeune femme, « si habitué qu'il fût à ces scènes, ne put masquer un regard, où se mêlaient la pitié, l'étonnement et la crainte, tant le teint brun de cette petite femme prenait les nuances diaboliques d'une sombre et verte pâleur à la lueur blafarde du bec de gaz de la maison meublée ». ²⁶

L'influence de *L'Assommoir* est évidente. Combien de fois ne l'a-t-on écrit ! Et de relever, sans citer les textes, les traits communs à la déchéance de Kate et à celle de Gervaise. Commençons par apporter

²⁴ *A Communication to my friends*, éd. citée, p. 25.

²⁵ *La femme du cabotin*, texte légèrement modifié de l'édition Charpentier, Paris, 1888, p. 3.

²⁶ *Id.*, p. 358.

quelques précisions à ce sujet. Sans doute Moore a-t-il eu le roman présent à l'esprit quand il composait la deuxième partie de son livre. Preuve en soit sa préface à l'édition anglaise de *La Curée*, où il le plaçait au premier rang des chefs-d'œuvre de Zola et son commentaire dans l'avant-propos de la traduction anglaise de *Pot-Bouille* : « Il (*L'Assommoir*) montre comment les travailleurs de notre grande machine sociale vivent et doivent vivre, dans l'ignorance et la misère ; il montre comme on ne l'a jamais fait auparavant ce que signifie l'accident de la naissance. (...) Il montre sous un nouveau jour le caractère irrévocable du destin. »²⁷ Dans le chapitre d'*Impressions et Opinions* consacré à Zola, nous lisons encore :

Dans le domaine des âmes, Gervaise est la plus belle réussite de Zola, et c'est pourquoi je place *L'Assommoir* au-dessus de tous ses autres livres. Quand il écrivit ce roman, Zola, plus qu'il ne l'avait jamais été, et certainement plus qu'il ne le serait jamais par la suite, était un élève de Flaubert. Le livre est entièrement écrit à la manière de Flaubert, avec de petites phrases relevées par l'épithète picturale. Les vieux maîtres pensaient que l'originalité se trouvait dans le sentiment et la vision de l'individu plutôt que dans la manière. Comme je partage leur opinion ! (Moore allait bientôt changer d'avis !) Je pense cependant qu'il est regrettable que Zola n'ait pas continué à écrire dans le style de son plus beau livre (...) Dans chaque nouvel ouvrage, il semble de plus en plus enclin à s'abandonner à la facilité de l'expression redondante.²⁸

Voilà un jugement qui surprendra ! Le style de *L'Assommoir* : flaubertien !

Peut-être convient-il de rappeler ici ce passage du *Roman expérimental* qui pourrait servir de préface à *La Femme du cabotin* :

Un de nos romanciers naturalistes veut écrire un roman sur le monde des théâtres. Il part de cette idée générale, sans avoir encore un fait ni un personnage. Son premier soin sera de rassembler dans des notes tout ce qu'il peut savoir sur ce monde qu'il veut peindre. Il a connu tel acteur, il a assisté à telle scène. Voilà déjà des documents, les meilleurs, ceux qui ont mûri en lui. Puis il se mettra en campagne, il fera causer les hommes les mieux renseignés sur la matière, il collectionnera les mots, les histoires, les portraits. Ce n'est pas tout : il ira ensuite aux documents écrits, lisant tout ce qui peut lui être utile. Enfin, il visitera les lieux, vivra quelques jours dans un théâtre pour en connaître les moindres recoins, passera ses soirées dans une loge d'actrice, s'imprégnera le plus possible de l'air ambiant. Et, une fois les documents complétés, son roman, comme je l'ai déjà dit, s'établira de lui-même (...) L'intérêt n'est plus dans l'étrangeté de cette histoire ; au contraire, plus elle sera banale, et générale, plus elle deviendra typique. Faire mouvoir des personnages réels dans un milieu réel, donner au lecteur un lambeau de la vie humaine, tout le roman naturaliste est là.²⁹

²⁷ Zola, *Piping Hot* with a preface by George Moore, London, Vizetelly, 1885.

²⁸ *Impressions and Opinions*, éd. citée, p. 78.

²⁹ Ed. citée, pp. 207-8.

Voici deux citations qui préciseront l'analogie des situations de Kate et de Gervaise :

Kate avait bien résolu de ne plus entrer dans aucun cabaret, mais elle se sentait à présent si malade et si exténuée que, sans un rafraîchissement quelconque, il lui eût été impossible de retourner chez elle. L'envie de prendre une goutte de vin l'assaillit avec une furie si intense que, pour soulager l'atroce souffrance, elle pressa le pas et entra dans le premier cabaret trouvé sur son chemin (...) Peut-être aucun plaisir n'est-il comparable au ravissement que procure la cessation subite d'une douleur ; en un instant disparut cette horrible faiblesse mentale et physique qui, depuis bien des jours, avait fait de sa vie un fardeau écrasant, un spectacle douloureux à voir ; elle se trouva transformée en une femme heureuse et gaie. La vie lui parut tout à coup parée de couleurs riantes et pleine de chansons comme une matinée de mai.⁸⁰

Elle (Gervaise) approcha sa chaise, elle s'attabla (...) Au deuxième verre, Gervaise ne sentit plus la faim qui la tourmentait (...) Elle mijotait dans une douce chaleur, son corsage collé à son dos, envahie d'un bien-être qui lui engourdissait les membres. Elle rigolait toute seule, les coudes sur la table, les yeux perdus, très amusée par deux clients, un gros mastoc et un nabot, à une table voisine, en train de s'embrasser comme du pain, tant ils étaient gris. Oui, elle riait à l'Assommoir, à la pleine lune du père Colombe, une vraie vessie de saindoux, aux consommateurs fumant leur brûle-gueule, criant et crachant, aux grandes flammes du gaz qui allumaient les glaces et les bouteilles de liqueur. L'odeur ne la gênait plus ; au contraire, elle avait des chatouilles dans le nez, elle trouvait que ça sentait bon ; ses paupières se fermaient un peu, tandis qu'elle respirait très court, sans étouffement, goûtant la jouissance du long sommeil dont elle était prise.⁸¹

Après avoir tenté de donner par des citations plus de relief aux analogies qu'on se plaît en général à relever entre *L'Assommoir* et *La femme du cabotin*, nous voudrions souligner maintenant ce qui distingue les deux œuvres l'une de l'autre. Alors que nous sommes sensible à une certaine finesse de sentiments et d'expression dans le roman de Moore, le texte de Zola nous frappe par sa vulgarité. Certes, pour être juste envers ce dernier, convient-il de se rappeler le dessein initial qu'il a exposé dans sa préface :

J'ai voulu peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière, dans le milieu empesté de nos faubourgs (...) La forme seule a effaré. On s'est fâché contre les mots. Mon crime est d'avoir eu la curiosité littéraire de ramasser et de couler dans un moule très travaillé la langue du peuple (...), personne n'a entrevu que ma volonté était de faire un travail purement philologique, que je crois d'un vif intérêt historique et social.⁸²

⁸⁰ *La Femme du cabotin*, éd. citée, p. 326. Le passage a été supprimé dans l'édition de 1918.

⁸¹ « *L'Assommoir* », édition citée, pp. 446-447.

⁸² *Idem*.

C'est précisément sur ce point que les deux auteurs diffèrent. Bien que Moore ait jugé nécessaire de la refondre complètement, la première version de *La femme du cabotin* manifeste déjà le souci du style, le sens de la mélodie de la phrase. Il n'a pas voulu s'exprimer dans la langue de ses personnages. Aussi ne pouvons-nous partager l'opinion d'Albert Farmer : « Moore s'efforce de reproduire les effets du maître ; il imite ses violences, ses crudités. Le récit de la mort de l'enfant, celui de la fin de Kate elle-même ne le cèdent en rien aux pages les plus pénibles de Zola, et, sur toute l'œuvre, plane cette atmosphère sombre, déprimante, qui constitue l'essentiel de la manière naturaliste. » ³³

Dans son réalisme évident, la scène de la mort du bébé de Kate nous émeut, parce qu'il s'en dégage une douleur humaine vraie, exprimée par des mots simples, dont nulle crudité n'altère la qualité d'émotion. La voici :

Elle (Kate) s'assit près de lui et le veilla jusqu'à ce qu'un frisson glacial vînt lui rappeler son imprudence. C'était une nuit d'hiver. Qu'advierait-il si elle aussi allait tomber malade ? Elle ne put s'empêcher alors de penser à l'eau de vie, et, tirant la bouteille d'un tiroir de la commode où elle l'avait cachée sous du linge, elle s'en versa un grand verre. Pour la première fois, elle but de l'alcool pur qui, en parcourant son corps, y produisit aussitôt une chaleur délicieuse et bienfaisante. Ravi de cet effet, après quelques moments d'hésitation, elle tira le berceau tout près du lit, de façon à voir l'enfant dès son réveil, et retourna prendre de l'eau de vie. Elle but lentement le second verre, ses coudes sur la commode, comme elle eût fait sur le comptoir d'un bar. Elle pensait à son mari et à son bébé, prenant l'engagement de se montrer bonne pour eux, jusqu'au moment où les idées lui échappèrent, s'effacèrent de son esprit. Alors, titubant et dans un état désespéré, elle regagna son lit.

Un sommeil écrasant l'envahit ; bientôt, de ces ombres enfouies sous un épais amas de couvertures s'éleva la respiration lourde des dormeurs, dont la sonorité rompait le silence de la chambre. Le crépuscule ne fit qu'en augmenter graduellement la netteté ; le bébé dormait toujours, la lune commençait à teinter d'argent le coin d'une cheminée éloignée. Bientôt un long rai blanc pénétra dans la chambre et posa son doigt pâle sur les plis traînant de la couverture du berceau. Alors, comme éveillé par une apparition surnaturelle, l'enfant fit entendre un petit cri plaintif auquel ne répondirent que les ronflements sonores des parents ; dans l'obscurité transparente, sa petite figure semblait contractée par la souffrance. Une pauvre petite main, d'un blanc de mort, se levait vers le ciel.

Bien au-dessus du sombre toit, la lune avait la forme d'un croissant et, au milieu de cette tristesse, un large rayon caressait d'un baiser froid et surnaturel les joues de l'enfant délaissé ; aussitôt, comme obéissant à un sentiment de crainte, les grands yeux bleus s'ouvrirent, les petites jambes se ramenèrent jusqu'à la poitrine ; les gémissements se turent, mais, bientôt, commencèrent les convulsions. Le père ou la mère

³³ *Le Mouvement esthétique et décadent en Angleterre*, éd. citée, p. 86.

allait-il s'éveiller pour calmer cette lutte suprême ? non ; les frêles membres grelottants ne se décontractaient qu'au bruit des ronflements hideux de la femme ivre ; la lune, insouciant dans sa majestueuse gloire, dénudée et dorée, glissait dans le calme azuré du ciel jusqu'à se trouver face à face avec l'enfant. Alors, au milieu d'un étrange silence, un fantôme lumineux et blême vint prendre entièrement possession de la chambre, embrassant chaque objet d'une étreinte mystérieuse.

Les objets les plus insignifiants revêtirent un aspect étrange, surnaturel ; les choses et les bruits se trouvèrent transformés. Semblable à un mauvais génie, la bouteille restait sur la commode ; les formes confondues dans ce lit sombre semblaient appartenir à un monde vil et ronflant, également indifférent à la vie et à la mort.

Un moment, pourtant, subsista quelque espoir ; comme domptées par le magnétisme d'un pouvoir mystérieux, les convulsions devinrent moins violentes et peu à peu le calme descendit sur le berceau. Mais il fut de courte durée. Bientôt, les petites couvertures rejetées de côté, les jambes se rejoignirent de nouveau sur la poitrine et les paupières battirent d'une façon convulsive. Mais nul sourire de joie, nulle larme de douleur ne vint tempérer la froide cruauté de la divinité aux tons d'ambre placée près de la fenêtre ; lentement, comme boit un serpent, elle aspirait cette jeune existence. « Tu seras à moi et rien qu'à moi », semblait-elle dire. Et, dans ces lueurs dévorantes, la lutte continua. Sur la peau, délicate comme une fleur, apparurent des taches noires ; les douces rondeurs se déformèrent ; les petits genoux dodus se déjetèrent de côté ; les muscles semblèrent se déchirer, les os se briser violemment : à l'image de Laocoon, chaque mouvement révélait la souffrance. Pendant un temps inappréciable, les blancs rayons glorifièrent cette poétique agonie, puis, le petit corps blême reposa avec calme, enseveli dans un flot de paisible lumière. Nulle étoile ne veillait sur ces gestes pareils à ceux d'un oiseau ; la lune seule connaissait la sombre tragédie de cette nuit : après s'être attardée une heure encore, la pâle auréole disparut vers le haut des cieux, laissant l'enfant à jamais endormi dans les ténèbres.³⁴

Dans cette page émouvante, le surnaturel trahit les origines celtiques de l'auteur. Il est absent dans *L'Assommoir*. Jamais Zola n'aurait écrit, par exemple : « Alors, au milieu d'un étrange silence, un fantôme lumineux et blême vint prendre entièrement possession de la chambre, embrassant chaque objet d'une étreinte mystérieuse. » Dans la scène de la mort de Kate, également, « l'étrange créature » qu'est Mrs. Forest, demi-folle perdue dans « d'absurdes élucubrations », nous permet de mesurer la distance qui sépare le naturalisme de Zola du réalisme de Moore.

En cette même année 1885, George Moore publiait sous le titre de *Littérature en nourrice ou morale circulante* ^{34 bis} un pamphlet de 22 pages dirigé contre Muddie, alors directeur des bibliothèques circulantes, qui avait mis à l'index les deux premiers romans de Moore, et naturellement tous ceux de Zola. En fait, c'était un épisode, outre-Manche, de la bataille du naturalisme — ou du réalisme — dont Vizetelly s'était fait le cham-

³⁴ *La Femme du cabotin*, éd. citée, pp. 294-5. (texte légèrement modifié.)

^{34 bis} *Literature at Nurse or Circulating Morals*, London, Vizetelly & Co, 1885.

pion en éditant la traduction anglaise de plusieurs tomes des *Rougon-Macquart*. Le 12 janvier 1884, l'écrivain irlandais avait écrit au Maître de Médan : « Selon vos conseils, j'ai attaqué notre système de librairie (sic) (...). Mon éditeur Vizetelly a publié des traductions de *Nana* et de *L'Assommoir*. »³⁵

Enfin, d'une lettre à Zola de la même époque :

On continue de m'opposer (sic) sans pouvoir trouver une arme pour m'attaquer. On ferme toutes les portes, mais *A Mummer's Wife* se vend quand même (...) Certes, j'ai un beau rôle à jouer, celui de lutter pour le droit d'écrire comme on a écrit autrefois en Angleterre, sainement, librement. Encore, et cette fois sous forme de brochure, je viens d'attaquer Muddie. Ma brochure est intitulée *Littérature en nourrice ou morale circulante* (...) Maintenant, je ne fais que travailler à mon roman sur les jeunes filles, et je crois en nouveauté de fabulation et en langue de faire encore un pas en avant (sic) (...) Je crois que peu dans le document humain (sic). Le souvenir est le meilleur (sic).³⁶

Ce roman sur les jeunes filles, ce sera *Un Drame en mousseline*³⁷ qui portera en sous-titre, comme *La Femme du cabotin*, « roman réaliste ». (Rappelons l'aveu de l'auteur à James Hunecker : « J'admets l'influence de Zola sur mes trois premiers romans. »)

Jacques-Emile Blanche, évoquant ses souvenirs mooriens dans *Mes Modèles*, écrit que « la mousseline faisait moderne, alors ». Il accepta de dessiner une lithographie pour le frontispice du livre. Des jeunes filles habillées de mousseline jouent au croquet dans un jardin ; au fond, un château de rêve. Récrivant *A Drama in Muslin* quelque trente ans plus tard sous le titre de *Muslin*, Moore ajoutera une préface intéressante à plus d'un titre. Très sévère pour la première version, il lui reconnaîtra, cependant, le mérite d'être « un lien entre deux styles ». Il s'étonnera que les critiques des années quatre-vingt aient pu voir en lui un imitateur de Zola. Le jeune auteur du « roman réaliste » qu'il était alors lui apparaissait, en effet, sous les traits d'un « chercheur d'âme » dont le désir de bien écrire est évident, le style « fougueux, vif, incertain ». Il le comparera à un jeune chien courant, qui suit chaque trace en aboyant. Enfin, il mettra l'accent sur la haine qu'il vouait alors aux conventions sociales « qui poussent les femmes au marché matrimonial ».

Un Drame en mousseline a d'abord paru en feuilleton dans *The Court and Society Review*, périodique de combat édité par Henry Barnett. Dans un avant-propos, Moore félicitait ce dernier de s'être assuré les droits de publication d'un roman qui charmerait par son actualité un public peut-être indifférent aux mots d'esprit, au style et à la composition.

Tout en reconnaissant certaines exagérations, Joseph Hone met l'accent sur l'intérêt du document historique que constitue *Un Drame en*

³⁵ Lettre inédite.

³⁶ Lettre inédite.

³⁷ *A Drama in Muslin*, London, Walter Scott, 1885.

mousseline. Or, chose piquante, c'est au moment même de sa parution que Moore écrivait à Zola ces mots déjà cités : « Je ne crois que peu dans le document humain. Le souvenir est le meilleur. » Il voulait probablement dire, dans son jargon français, qu'il s'était fié à sa mémoire plutôt qu'à une documentation scientifique dans le genre de celle qu'il avait réunie à Hanley lorsqu'il préparait *La Femme du cabotin*.

Comme dans les romans précédents, l'auteur, suivant l'exemple de Zola, n'hésitait pas à couper une description pour déclarer : « Il y a toujours une analogie profonde, même si elle n'est pas évidente, entre nos caractéristiques mentales et physiques. Elle est très apparente dans les circonstances présentes. » Faisant le portrait de Mary Gold, il poursuivait : « Les yeux doux, attendrissants et presque fluides, la poitrine abondante et quelque peu affaissée, les hanches pleines, l'absence de ligne ou de point particuliers, la rondeur enveloppante de toutes les parties de son corps annonçaient en définitive un manque de principe fixe, et un tempérament plutôt vulgaire et sensuel. »³⁸ Il serait facile de multiplier les exemples de ce genre, ou de cet autre qui porte aussi la marque de la griffe naturaliste :

Une heure passa ; sous l'effet de la chaleur, les langues commençaient à se délier ; la poussière avait épaissi les voix, mais la joie de la danse se manifestait sur chaque visage, dans chaque membre de ces corps...³⁹ Mais la bataille pour l'existence ne commençait pas vraiment avant qu'on ne fût parvenu au salon bleu. Là, chaleur et lassitude mettaient bientôt fin aux flirts. La foule cachait les belles robes de soie ; seules les épaules demeuraient visibles, et, pour tromper leur terrible ennui, les hommes regardaient stupidement les dos féminins. Les épaules étaient de toutes couleurs et de toutes formes. Le spectacle ressemblait à une roseraie vivante, aux fleurs blanches, roses et crème (...) La douceur sucrée des blondes, les effluves salées des brunes, cet allégo d'odeurs fut interrompu subitement par un andante d'ail, profond comme les notes d'un orgue, que les bras en transpiration d'un chaperon obèse exhalaient lentement.⁴⁰

On pourrait citer aisément de nombreux extraits mettant en scène les paysans rustres de la campagne irlandaise qui « priaient grossièrement, avec la brutalité même qui caractérisait leur vie ». Mais nous nous en tiendrons au passage suivant, où il est question d'hérédité :

Comme les problèmes que nous rencontrons dans le cours de toute investigation intellectuelle sont divers et compliqués ! Comme les caractéristiques mentales s'interrompent curieusement là où on se serait attendu à trouver une longue continuité ! Comme elles s'écartent mystérieusement de leur origine au gré des chemins tortueux et dérobés, et comme elles reviennent ensuite, soudainement, en un grand fleuve, absolument distinctes par leur couleur et par leur nature même de la source dont elles proviennent ! Et, cependant, s'il fallait poursuivre attentivement ces contradictions apparentes dans les profondeurs de la nuit de la création,

³⁸ *A Drama in Muslin*, éd. citée, p. 167.

³⁹ *Id.*, p. 89.

⁴⁰ *Id.*, pp. 172-3.

on pourrait démontrer que chacune est aussi logique que n'importe lequel des théorèmes d'Euclide, soit par l'hérédité, soit par les variations accidentelles de la nature physique, qui, à son tour, agit sur le cerveau.⁴¹

Etudiant le symbolisme d'*Un Drame en mousseline*, Albert Farmer voit dans *Au Bonheur des dames* une des sources⁴² du passage suivant :

Coupons de soie blanche, claire comme les notes d'un violon jouant dans le mode mineur ; popeline blanche retombant en plis statulaires comme la basse d'une fugue de Bach ; velours rubis, riche comme un air de Verdi joué au piano ; velours vert tendre, pastoral comme des hautbois entendus sous un arbre dans un doux vallon d'Arcadie ; faille bleu turquoise, capricieuse comme le tintement d'une guitare pincée par un berger de Watteau ; brocart d'or somptueux comme des accents d'orgue qui montent et s'amplifient dans le crépuscule scintillant d'une nef ; écharpes et traînes bleu de nuit, profondes comme le ronflement harmonieux du basson.⁴³

Voici le texte correspondant de Zola :

Des satins clairs et des soies tendres jaillissaient d'abord : les satins à la reine, les satins renaissance, aux tons nacrés d'eau de source ; les soies légères aux transparences de cristal, vert Nil, ciel indien, rose de mai, bleu Danube. Puis, venaient des tissus plus forts, les satins merveilleux, les soies duchesse, teintées chaudes, roulant à flots grossis. Et, en bas, ainsi que dans une vasque, dormaient les étoffes lourdes, les armures façonnées, les damas, les brocarts, les soies perlées et lamées.⁴⁴

Si la confrontation des deux textes fait apparaître comme possible l'influence de celui-ci sur celui-là, elle met surtout en évidence la différence d'inspiration. Nulle trace chez l'écrivain français des correspondances hardies entre les couleurs et les sons qui frappent le lecteur d'*Un Drame en mousseline*. Certains passages de *La Curée* seraient peut-être la principale source « Zolienne ». En effet, des phrases du genre de celles-ci ont un air de famille avec maintes autres d'*Un Drame en mousseline* : « Les clartés de lustre (...) chantaient une symphonie en jaune mineur. »⁴⁵ « Dans cette musique étrange des odeurs, la phrase mélodique qui revenait toujours, dominant, étouffant les tendresses de la vanille et les acidités des orchidées, c'était cette odeur humaine. »⁴⁶ (Quelle similitude avec « cet allégo d'odeurs... », cité p. 134.)

Dans sa préface à l'édition anglaise de *La Curée*, Moore confiait au lecteur le plaisir qu'il avait pris à la lecture de l'ouvrage dont le sujet lui semblait être le Paris du Second Empire, « un Paris d'aventuriers, de

⁴¹ *Id.*, p. 187.

⁴² « L'idée de ce déploiement d'étoffes a été suggérée par certain chapitre d'*Au bonheur des dames* » — en note p. 93.

⁴³ *A Drama in Muslin*, édition citée, p. 162. Nous trouvons ici un écho des « correspondances » baudelairiennes, théorie étudiée par René Ghil dans son *Traité du Verbe* (1886).

⁴⁴ *Au bonheur des dames*, Paris, Fasquelle, 1883, p. 125.

⁴⁵ *La Curée*, Paris, Fasquelle, 1872, p. 54.

⁴⁶ *Id.*, p. 68.

courtisans, un Paris de dettes, un Paris d'épaules féminines, de cotillons, de champagne (...). » (Est-il purement gratuit le rapprochement que nous suggèrent ce passage et celui que nous citons p. 134 : « Mais la bataille pour l'existence... ? »)

Dans l'ensemble, cependant, *Un Drame en mousseline*⁴⁷ nous paraît certainement moins « zolien » que *La Femme du cabotin*.

L'année suivante, soit en 1887, parut *Simple accident*.⁴⁸ Il ne portait pas en sous-titre « roman réaliste ». Est-ce pour cela que la critique anglaise unanime ne parla plus de réalisme ni de naturalisme ? Est-ce pour cela que, mettant fortement l'accent sur l'influence de *A Rebours*, elle paraissait oublier ou ignorer les débuts naturalistes de Huysmans ? Peu importe ! Demandons-nous plutôt si Moore s'était nettement éloigné de Zola. Le roman trahit sans doute la marque de Des Esseintes, mais on y trouve aussi un écho des idées de Zola. Preuve en soient ces lignes :

Notre diagnostic du caractère de Mrs Norton n'implique aucune accusation de relâchement des principes. Cette femme intelligente avait hérité dans toute sa force originelle d'un code de morale qui s'était répandu dans les esprits étroits de générations moins douées (...). Et maintenant, avant de terminer cette investigation psychique et de reprendre le fil de l'histoire — qui ne sera, en somme, qu'une démonstration expérimentale du travail de l'esprit que nous examinons — nous devons noter deux curieux traits mentaux vivant côte à côte, et paraissant s'annuler ; une intense et constante horreur pulsative de la mort, un mépris lugubre et souvent une haine féroce de la vie.⁴⁹

John Norton, le Des Esseintes de *Simple Accident*, préfère à Virgile le latin des moines et « adore » Degas, Monet et Renoir. Il possède dans sa bibliothèque *Salammô* et *L'Assommoir*.

A Mere Accident fit peu de bruit. Il fut traduit en français et publié dans *La Revue internationale*.⁵⁰

*Parnell et son île*⁵¹ parut la même année, après qu'une version française intitulée *Lettres sur l'Irlande* eut été présentée aux lecteurs du *Figaro*.⁵² Joseph Hone voit encore dans cet écrit « tous les signes familiers » de l'influence de Zola, notamment dans le chapitre sur le paysan

⁴⁷ M. Milton Chaikin, lui, voit en *Pot-Bouille* une des sources « probables » d'*Un drame en mousseline*. Quoique moins vulgaire que Mme Jossierand, Mrs Barton aurait été « modelée » sur l'héroïne de Zola. Certes, l'une comme l'autre trompe son mari, mais là s'arrête — selon nous — le parallèle entre les romans que rien d'autre ne rapproche (cf. *Revue de littérature comparée*, octobre-décembre 1955).

⁴⁸ *A Mere Accident*, London, Vizetelly & Co, 1887.

⁴⁹ *A Mere Accident*, éd. citée, pp. 26-7.

⁵⁰ Numéros des 25 mai, 10 et 15 juin, 5 juillet 1887.

⁵¹ *Parnell and his Island : Sketches*, London, Swan Sonnenschein, 1887.

⁵² Supplément littéraire, n°s des 31 juillet, 7, 14, 21, 28 août et 4 septembre 1886. La rédaction expliquait, dans une note liminaire, la genèse de ces articles : « Nous nous sommes adressés à M. George Moore, un des romanciers les plus en vue de l'Angleterre. Nul dans le Royaume-Uni ne pouvait mieux décrire dans un journal français la situation faite à l'Irlande. « Le texte remanié et augmenté parut en volume chez Charpentier en 1887 dans une traduction de F. Rabbé : *Terre d'Irlande*.

irlandais. « Le soin méticuleux qu'apporte l'auteur à noter les odeurs, l'histoire du porc et des entrailles de l'enfant » lui semblent rappeler la manière du maître de Médan.

Nous devons à Jean-Aubry de connaître une lettre de Zola à Moore, écrite au moment où ce dernier publiait ses articles sur l'Irlande. En voici un fragment :

Quant à vos articles dans le *Figaro*, ils m'ont plu infiniment. Je crois qu'ils ont un réel succès. Depuis que j'ai commencé de les lire, une idée me hante : pourquoi n'écririez-vous pas immédiatement un roman sur l'Irlande ? Un roman social, vivant, audacieux, révolutionnaire, qui serait la vie de la liberté ? L'Angleterre serait en effervescence. Jamais semblable occasion ne s'est présentée de secouer une nation. Pensez-y. De l'audace, de l'audace, de l'audace.⁵³

Cet audacieux roman sur l'Irlande, Moore ne l'écrivit pas. Il avait, à ce moment-là, d'autres projets en tête. Mais la suggestion de Zola est peut-être à l'origine de la trilogie irlandaise. La lettre, en tout cas, dénote l'intérêt que le maître vouait à son jeune disciple qui allait pourtant s'éloigner bientôt d'une esthétique étrangère à sa nature profonde.

Certes, quelques scènes de *Parnell et son île* sont bien d'un émule de Zola. Certes, quand Moore décrit son pays natal, il évoque souvent la France. Ainsi, à propos des environs de Dublin :

Je songeais à Paris, à ce que Paris ferait s'il était à quelques miles d'un si beau panorama. Paris chanterait dans cette baie (...) Paris danserait sur ces terrasses ! (...) Les eaux sombres et calmes de la baie tressailleraient sous des flots de lumière, deviendraient un rêve flottant : des feux d'artifice s'élanceraient des creux abruptes de la noire colline et rempliraient les cieux d'allégresse (...) Et tout en rêvant à ma France irlandaise, j'écoutais les sons monotones qui s'échappaient d'un orgue de barbarie brisé (...) La physiologie et la psychologie de ce pays se lisent sur un pan de mur inachevé.⁵⁴

Certes, cette dernière phrase trahit encore l'influence de Zola, mais le ton général n'est pas naturaliste ; il suffit pour s'en convaincre de relire la phrase citée plus haut : « Les eaux sombres et calmes de la baie tressailleraient sous des flots de lumière, deviendraient un rêve flottant... » L'Irlande, ce pays de « rêves abandonnés », pour reprendre l'image de Moore, a inspiré à celui-ci des pages traversées d'un lyrisme à la fois nostalgique et lumineux qui lui appartient en propre.

Dans *Jours de printemps*,⁵⁵ dont un des personnages principaux, Frank Escott est — de même que John Norton dans *Simple Accident* — une sorte de pâle Des Esseintes, certaines pages dégagent encore une atmosphère naturaliste. Voici, par exemple, la description de la chambre de malade de Lizzy Barker, une des maîtresses de Frank :

⁵³ Lettre du 15 août 1886 publiée en anglais par Jean-Aubry dans *The Bookman's Journal*, déc. 1924, sous le titre de *George Moore and Zola*. Jean-Aubry publia l'original dans *Les Nouvelles Littéraires*, le 17 janvier 1925.

⁵⁴ *Lettres sur l'Irlande*, supplément littéraire du *Figaro*, 31 juillet 1886.

⁵⁵ *Spring Days*, London, T. Werner Laurie, 1888.

Cette chambre ! le lavabo, les vitres sales, le lit de fer : c'est là que son sort avait été scellé. Ce corps qu'il avait soulevé du lit pesait encore lourdement dans ses bras. Il respirait encore l'odeur de ses cheveux répandus sur l'oreiller et qu'il avait essayé d'arranger ; ces yeux d'un bleu limpide, pâles comme l'eau dans laquelle les îles étaient en train de dormir, brûlaient, profonds et blêmes, dans son âme ; le toucher et la vue de cette chair, le son de cette voix, ces larmes, l'inquiétude et l'anxiété de ces heures de nuit et de jour conspiraient contre lui, et sa vie était grosse de défaite naissante.⁵⁶

Ici et là, quelques indications sur l'hérédité des personnages : les enfants de Mr. Brookes « avaient hérité de ses traits droits et anguleux et de ses petits yeux noirs et vifs ». Cependant ces notations sont rares.

Le roman, non dépourvu de charme et de fraîcheur, mais assez insipide, fut un échec. L'auteur écrivait à la marquise Clara Lanza :

Jours de printemps est le prélude à un livre que je suis en train de composer et que j'appellerai *Don Juan*. C'est l'histoire d'un père — Mr. Brookes — qui est tourmenté par ses filles, une espèce de roi Lear comique.⁵⁷ Dans une autre lettre à la même correspondante, il précisait son dessein initial : « Je suis un grand admirateur de Jane Austen, et je m'étais dit : je recréerai la méthode de Jane Austen dans *Jours de printemps*. C'était un essai, non de continuer, mais de recréer *Orgueil et prévention*, *Emma*, etc. Apparemment, j'ai échoué horriblement. »⁵⁸

Il est temps d'en venir à *Esther Waters*,⁵⁹ l'œuvre la plus populaire, sans doute, de Moore, son chef-d'œuvre, peut-être, que nombre de critiques tiennent pour un roman naturaliste. C'est l'opinion, notamment, de Mathew Josephson, l'auteur d'un intéressant *Zola et son temps* : « Zola prit grand intérêt à Moore, sur les premières œuvres duquel il exerça une profonde influence, ainsi qu'en témoignent *Esther Waters* et tous les romans naturalistes du jeune écrivain. »⁶⁰

Dans le quartier populaire du Temple, à Londres, Moore parlait souvent avec sa blanchisseuse ; c'est par elle qu'il connut la vie des indigents et se prit de sympathie pour eux. C'est elle qui aurait donné le climat de l'ouvrage, dont le sujet fut tiré d'une simple phrase de journal : « Nous nous plaignons toujours des désagréments que nous causent les domestiques, mais pensons-nous jamais aux ennuis que nous leur occasionnons ? » Quant à l'héroïne, nous savons que Moore l'avait préfigurée en créant l'Emma des *Confessions d'un jeune Anglais*, « l'affreuse » servante d'une riche propriétaire d'immeubles dans le Strand.

Emma, je me souviens de vous ; vous ne devez pas être oubliée. Debout à cinq heures, tous les matins, pour nettoyer et laver, faire la cuisine, habiller ces exécrables enfants (...) Quelquefois les locataires vous

⁵⁶ *Id.*, p. 287.

⁵⁷ Lettre du 17 juillet 1888, citée par Joseph Hone (p. 145).

⁵⁸ Lettre du 23 septembre 1888, citée par Joseph Hone (p. 148).

⁵⁹ *Esther Waters*, London, Walter Scott, 1894.

⁶⁰ Mathew Josephson, *Zola and his time*, London, Victor Gollancs, 1929, p. 283.

jetaient une parole affectueuse, mais jamais personne ne reconnaissait que vous étiez de la même nature que nous ; simplement de la pitié, celle qu'on peut avoir pour un chien. J'avais l'habitude de vous poser toutes sortes de questions cruelles ; j'étais curieux de connaître la profondeur de l'abêtissement où vous étiez tombée, ou, plutôt, dont on ne vous avait jamais fait sortir.⁶¹

Nous lisons dans une « dédicace en forme d'épître », insérée dans l'édition de 1920 : « Il est tout à fait conforme à l'ironique esprit du grand Aristophane qui nous éclaire, nous pénètre et nous enveloppe tous, qu'un Irlandais écrive un livre aussi nettement anglais que *Don Quichotte* est espagnol. » Puis dans un colloque entre son livre et lui, après avoir souligné son appartenance au XIX^e siècle dont il « incarnait » toutes les idées, Moore ajoutait : « Je te dois plus que des idées : une foi dans cette humanité que le XIX^e siècle a reniée, mais que le XX^e siècle a acceptée après de longs débats théologiques avec les prêtres et les évêques. »

Le livre reçut en général un accueil favorable. Le chroniqueur de *The World* exprimait le sentiment de tous ceux qui l'avaient abordé sans parti-pris, lorsqu'il le définissait en ces termes : « Puissant, vivant, sobre, intrépide cependant en son réalisme, plein jusqu'au bord d'observations sur la vie. » Bien sûr, quelques critiques s'élevèrent avec violence contre ce qu'ils appelaient « l'immoralité » de certaines scènes, aussi les directeurs de bibliothèques retirèrent-ils *Esther Waters* des rayons. Moore raconta à Geraint Goodwin⁶² que l'ouvrage fut considéré dans certains milieux comme « le plus pornographique » qu'on ait jamais lu, et qu'il donna naissance à l'expression « les obscénités pré-raphaélites de George Moore ».

En France, on salua en lui un chef-d'œuvre. Firmin Roz, son premier traducteur⁶³ avec Emmanuel Fenard, lui consacra un important article que nous avons déjà signalé. Après une étude pertinente du réalisme anglais si différent du réalisme et surtout du naturalisme français, parce que, « loin de rechercher la brutalité et le cynisme, l'analyse des sentiments, la peinture des situations et des mœurs se tempèrent d'humour et s'adoucissent de poésie », il écrivait : « Il vint un jour où cette forte tradition qui soutient le roman anglais depuis Fielding jusqu'à Thomas Hardy s'imposa enfin à l'indépendance révoltée de George Moore. Ce jour-là, sa personnalité, appuyée sur un fond résistant et réenracinée dans le sol où elle pouvait éclore, put se dresser et s'affirmer dans un chef-d'œuvre : *Esther Waters*. »

Quelques mois plus tard, Arvède Barine donna dans le même journal un autre compte rendu d'où nous extrayons cette phrase : « C'est un roman réaliste s'il en fut, quoique on n'y rencontre pas un mot grossier (...). Il (le lecteur) se sent pris, tant George Moore a su rendre pathétique ce qu'on peut appeler l'histoire d'une sensibilité. »⁶⁴

⁶¹ *Confessions d'un jeune Anglais*, éd. citée, pp. 163-4.

⁶² *Conversations with George Moore*, London, Ernest Benn, 1929.

⁶³ *Esther Waters*, Paris, Hachette, 1907.

⁶⁴ *Esther Waters*, *Journal des Débats*, 8 mai 1907.

La même année, dans la *Revue bleue*, Lucien Maury présentait une étude importante sur les *Confessions d'un jeune Anglais et Esther Waters*, dont il vaut la peine de citer quelques fragments :

Moore dut à la France de remarquables leçons d'irrévérence, et qui n'étaient pas destinées à renforcer en lui le sens de la tradition. Au reste, il dut à la France bien d'autres enseignements : l'un des plus profitables fut celui que lui prodiguèrent nos stylistes : Moore apprit d'eux — et c'est un de ses compatriotes qui en témoigne — la valeur et l'usage du mot juste, hardi, tranchant, serti à la bonne place (...) Il écrivit des romans naturalistes : la patience de ses compatriotes commença à faiblir : George Moore devenait une manière de personnage. Il eut la critique à ses trousses : la foule ne l'ignorait plus, elle l'exécrait : le public anglais n'a jamais apprécié le naturalisme. Moore était de plus en plus naturaliste, de plus en plus français (...) Il découvre enfin la tradition, qui de Fielding à Meredith a fait la gloire du roman anglais : incontinent, le disciple de Zola, l'ami de Huysmans et de Mallarmé, l'Anglais parisianisé, efféminé et pervers, s'affirme le plus traditionnaliste des sujets de la grande reine : il a compris qu'aucun des enseignements auxquels il s'est soumis ne lui sera inutile : il incorpore ses propres conquêtes à la doctrine nationale : il écrit *Esther Waters*.

Esther Waters est une figure essentiellement anglaise, admirable d'énergie, de ressources morales, jusque dans la pire détresse. Esther nous émeut de pitié, elle conquiert notre estime, j'ose dire notre respect. Esther ne sait ni lire ni écrire : elle traverse, naïve, émerveillée, résignée, vaillante, inlassablement, un monde qu'elle devine complexe, hostile, capricieux : elle a un sentiment très vif de l'universel mystère, un sentiment non moins vif de sa responsabilité personnelle ; elle est très anglaise (...) La biographie d'Esther Waters écrite selon l'esthétique naturaliste eût été intolérable... et fausse. En faisant abstraction de sa propre personnalité pour se placer toujours au point de vue de son héroïne, Moore atteint à la plus émouvante vérité.⁶⁵

Daniel Halévy, second traducteur français de ce livre, nous écrivait : « *Esther Waters* est tolstoïen ».

Dans un long article qu'il allait reprendre dans le premier volume de *Figures étrangères*, Edmond Jaloux, analysait à son tour le roman : « Il y a ici des mouvements de l'âme ; les êtres ont une vie intérieure. Nous sommes émus et surpris. Le réalisme anglais, beaucoup moins théorique que le nôtre et moins mécanique, est beaucoup plus près de la vérité générale. »⁶⁶

On a relevé que *L'Assommoir* et *Esther Waters* sont tous deux l'histoire d'une dégradation due l'une à l'alcool, l'autre au pari mutuel. Mais quelle différence de ton ! De l'histoire racontée par Moore se dégage une spiritualité, un sentiment de pitié dont est dépourvue celle de Zola. Pour nous en convaincre, comparons la mort de William Latch, le mari d'Esther, à l'affreuse agonie de Coupeau. Voici la mort de William :

⁶⁵ *Revue bleue*, Paris, 23 novembre 1907.

⁶⁶ *Figures étrangères*, Paris, Plon, première série, 1925, p. 236.

Once more Esther wiped his forehead, and he signed to her how he wished the bedclothes to be arranged, for he could no longer speak. Mrs. Collins whispered to Esther that she did not think that the end could be far off, and compelled by a morbid sort of curiosity she took a chair and sat down. Esther wiped away the little drops of sweat as they came upon his forehead; his chest and throat had to be wiped also, for they too were full of sweat. All the while his eyes were fixed on the darkness and he moved his hand restlessly, and Esther always understood what he wanted. She gave him a little brandy-and-water, and when he could not take it from the glass she gave it to him with a spoon.

The silence seemed to grow more solemn, and as Esther turned from the bedside for the brandy, Mrs. Collins' candle spluttered and went out; a little thread of smoke evaporated, leaving only a morsel of blackened wick; the flame had disappeared for ever, gone as if it had never been, and Esther saw darkness where there had been a light.

— « I think it is all over, dear. »

The profile on the pillow seemed very little.

— « Hold up his head, so that if there is any breath it may come on the glass. »

— « He's dead, right enough. You see, dear, there's not a trace of breath on the glass. »

— « I'd like to say a prayer. Will you say a prayer with me? »

— « Yes, I feel as if I should like to myself; it eases the heart wonderful. » ⁶⁷

(*Esther Waters*, London, Heinemann, 1936, pp. 394-5. Texte identique à celui de l'édition originale.)

⁶⁷ « Une fois encore, Esther lui essuya le front, et il lui indiqua par signes comment il voulait que l'on arrangeât les couvertures, car il ne pouvait plus parler. Mrs Collins dit tout bas à Esther qu'elle croyait que la fin était proche et, obéissant à une sorte de curiosité morbide, elle prit une chaise et s'assit. Esther essuyait les gouttelettes à mesure qu'elles perlaient sur le front du moribond ; il fallut essuyer également sa poitrine et son cou inondés de sueur. Ses yeux fixaient l'obscurité. Ses mains étaient agitées d'un mouvement incessant et Esther comprenait toujours ce qu'il désirait. Elle lui donna un peu d'eau-de-vie coupée d'eau et, lorsqu'il fut incapable de porter le verre à ses lèvres, elle le fit boire avec une cuillère.

Le silence devenait plus solennel, et comme Esther s'éloignait du lit pour chercher de l'eau-de-vie, la chandelle de Mrs. Collins s'éteignit dans un bruit crépitant. Un petit filet de fumée, montant d'un bout de mèche noirâtre, se dissipa ; la flamme avait disparu pour toujours, comme si elle n'avait jamais existé, et Esther vit les ténèbres là où il y avait une lumière. Alors elle entendit Mrs. Collins qui disait :

— Je crois que tout est fini, ma chère.

Le profil de la tête sur l'oreiller paraissait tout petit.

— Relevez-lui la tête afin que, s'il respire encore, on puisse s'en rendre compte sur le miroir.

— Il est bien mort. Vous voyez, il n'y a pas trace de son haleine sur la glace.

— Je voudrais dire une prière. Voulez-vous en réciter une avec moi ?

— Oui, j'aimerais cela, moi aussi. C'est merveilleux comme ça soulage le cœur. »

(*Esther*, Paris, Editions du Siècle, p. 396.)

Rappelons maintenant le texte de Zola :

Ils (les trois médecins) avaient découvert l'homme des cuisses aux épaules ; Gervaise voyait, en se haussant, ce torse nu, étalé. Eh bien ! c'était complet, le tremblement était descendu des bras et monté des jambes, le tronc lui-même entraînait en gaieté, à cette heure ! Positivement, le polichinelle rigolait aussi du ventre. C'étaient des risettes le long des côtes, un essoufflement de la berdouille, qui semblait crever de rire. Et tout marchait, il n'y avait pas à dire ! les muscles se faisaient vis-à-vis, la peau vibrait comme un tambour (...)

Les médecins s'en étaient allés. Au bout d'une heure, Gervaise, restée seule avec l'interne, répéta à voix basse : Monsieur, monsieur, il est mort... Mais l'interne, qui regardait les pieds, dit non de la tête. Les pieds nus, hors du lit, dansaient toujours. Ils n'étaient guère propres, et ils avaient les ongles longs. Des heures encore passèrent. Tout d'un coup, ils se raidirent, immobiles. Alors, l'interne se tourna vers Gervaise, en disant : « Ça y est ». La mort seule avait arrêté les pieds.⁶⁸

Les deux textes nous permettent de mesurer la distance qui sépare le réalisme anglais du naturalisme français. Celui de Moore nous touche par sa simplicité, par sa pudeur, par une noblesse d'âme qui sont tout naturellement source de poésie. Celui de Zola, en revanche, nous frappe par sa vulgarité. A force de vouloir « faire vrai », l'écrivain naturaliste est victime de ses théories : il ne réussit pas à s'élever au-dessus de la boue dans laquelle s'enlisent ses personnages qui, loin de nous émouvoir, nous rebutent.

Il n'est pas exclu, par ailleurs, que *Pot-Bouille* soit une des sources lointaines d'*Esther Waters*, puisque Moore avait été frappé par la manière dont Zola y a décrit les relations entre domestiques et maîtres : « Jamais auparavant les mœurs et la moralité des domestiques n'avaient été examinées d'aussi près ; jamais le lien qui relie leurs vies à celles de leurs maîtres n'avait été décrit, d'une façon aussi habile. »⁶⁹

Esther, qui a été élevée selon les principes rigides d'une secte religieuse, est obligée par son beau-père d'aller très jeune en place. Sa première maîtresse, Mrs Barfield, femme douce et pieuse, la prend en affection et décide de lui apprendre à lire. Voici une page émouvante où l'auteur nous montre les deux femmes, la maîtresse et la fille de cuisine, scellant leur pacte d'amitié :

Ne savez-vous pas lire, Esther ? Au son de cette voix douce, son chagrin longtemps contenu rompit ses digues et la jeune fille éclata en sanglots. Elle se trouva seule en face de sa souffrance, sans avoir conscience d'autre chose ; une main bienveillante la conduisit hors de la salle, et le contact de cette main atténua, dissipa l'amertume des ricanelements qui arrivaient à ses oreilles tandis que la porte se refermait. Les deux femmes — la maîtresse et la servante — scellèrent le pacte d'amitié qui devait durer toute leur vie.

⁶⁸ *L'Assommoir*, éd. citée, pp. 565-6.

⁶⁹ Zola, *Piping Hot (Pot-Bouille)*, London, Vizetelly, 1885, with a preface by George Moore.

Esther raconta tout à sa maîtresse : le travail que Mrs. Latch exigeait d'elle, la persécution à laquelle elle était en butte de la part des autres domestiques, surtout à cause de sa religion. Au cours de son récit, ayant fait allusion aux chevaux de course, Esther vit passer sur le visage de Mrs. Barfield une expression douloureuse : il était évident qu'elle leur attribuait la démoralisation de sa maison.

Je vous apprendrai à lire, Esther. Tous les dimanches, après l'enseignement de la bible, vous resterez ici une demi-heure, quand les autres seront parties ; ce n'est pas difficile, vous apprendrez bien vite.

A dater de ce jour, chaque après-midi de dimanche, Mrs. Barfield consacra une demi-heure à l'instruction de sa fille de cuisine. Ces demi-heures étaient de radieuses oasis au milieu des semaines de travail de la jeune servante.⁷⁰

Il serait d'autant plus vain de chercher dans *Pot-Bouille* une scène comparable à celle-là que les relations entre domestiques et maîtres y sont placées sur un tout autre plan : celui de l'animosité, voire de la haine. Zola est aussi impitoyable dans ses descriptions des mœurs de cuisine et d'arrière-cour que dans son analyse du comportement des bourgeois à l'égard de leur valetaille. Par moments, on suffoque. Que ne donnerait-on pas pour une bouffée d'air pur !

Il convient d'examiner ici les arguments de Mme Sonja Nejdefors-Frisk⁷² qui voit nettement en *Esther Waters* une œuvre naturaliste. Après avoir relevé que Moore avait abandonné depuis près de dix ans le naturalisme pour se mettre à l'école d'A. Rebours, elle écrit : « En 1894, il (Moore) revint au naturalisme avec *Esther Waters*. Voici ses thèses :

1) sauf sur Esther, l'influence du milieu est évidente : elle entraîne les personnages sur une pente fatale qui les conduit à l'échec.

2) Esther, en dépit de ses qualités morales qui lui permettent de ne pas se laisser contaminer par son entourage, est mue par trois instincts : l'instinct maternel, l'instinct amoureux et l'instinct de conservation. Par ailleurs, elle subit les lois d'un déterminisme qui se dégage de la phrase suivante : « Je (Esther) crois que le pari aux courses et la boisson me sembleront toujours coupables et immoraux. J'aurais aimé un tout autre genre de vie, mais nous ne choisissons pas notre vie, nous ne pouvons qu'en tirer le meilleur parti. »

3) dans certaines descriptions, en particulier celle de l'hôpital pour tuberculeux et celle de la maladie de William, Moore a employé la manière naturaliste en nous montrant les personnages dans des situations « déplaisantes et répugnantes ».

4) le livre est construit selon les principes de Zola.

⁷⁰ *Esther*, éd. citée, p. 31.

⁷¹ *Esther*, éd. citée, p. 37.

⁷² *George Moore's Naturalistic Prose*, Upsala Irish Studies, edited by S. B. Liljegren, Lund, 1952.

Nous acceptons en gros les deux premières thèses, mais nous ne souscrivons pas aux deux autres. *Esther Waters* ne contient aucun passage « répugnant ». Les citations que proposent Mme Nejdefors-Frisk ne nous convainquent nullement. Les voici (Nous sommes dans un hôpital pour tuberculeux où William est hospitalisé) :

Un pauvre homme à la poitrine creuse, véritable loque humaine, grimait péniblement derrière elle (Esther). Il dut s'arrêter plusieurs fois et, dans l'édifice sonore, sa toux résonnait lugubrement.⁷³ (...) Le plancher et les lambris étaient du même bois verni que l'escalier, des banquettes s'alignaient le long du mur et des hommes émaciés, sans force, étaient étendus sur des chaises longues de rotin placées dans toutes les embrasures de fenêtres. Les salles contenant parfois trois lits, parfois six ou sept, donnaient sur ce couloir. Toutes les portes étaient ouvertes et, en passant, elle tressaillit à la vue d'un jeune garçon assis sur son lit. On l'avait tondu et de petits cheveux raides se dressaient sur son crâne. La tête et la figure formaient une grande masse blafarde percée de deux yeux...⁷⁴ William fut pris d'une quinte. Il y eut un silence, puis la toux se répéta tout le long du couloir. La contagion semblait les avoir tous gagnés : les hommes allongés sur les chaises longues, le pauvre être émacié, aux joues creuses, aux yeux et à la barbe noire qui venait de sortir de sa chambre et s'était assis sur une banquette, le vieillard de six pieds de haut, aux cheveux blancs comme la neige qui, installé près d'eux, travaillait à la tapisserie qu'il avait commencée.⁷⁵

En quoi réside le naturalisme que Mme Nejdefors-Frisk prétend déceler ici ?

Quant à la quatrième thèse, il est regrettable que l'auteur n'ait pas précisé sa pensée. Peut-on prétendre que l'exactitude de la description du milieu, la précision du détail suffisent à conférer au roman un caractère naturaliste ? Le « ton » d'*Esther Waters* — pour reprendre un mot auquel Moore attachait une importance particulière — n'est pas celui des romans de Zola. Il s'en faut ! Attachante et parfois émouvante, *Esther Waters* se présente à nous comme une œuvre achevée, profondément humaine et écrite par un homme qui était déjà « fou » de belle prose.

A la question que nous posions au début de ce chapitre : dans quelle mesure Moore a-t-il réussi, à son retour de France, à révolutionner le roman d'outre-Manche et à importer en Angleterre les théories de Zola ? nous répondons qu'avec *La Femme du cabotin* il a sans doute doté la littérature anglo-saxonne d'un excellent roman conçu selon l'esthétique naturaliste et que, ce faisant, il a fait œuvre de novateur. Ainsi que nous l'avons remarqué, la critique, tant anglaise que française, a salué en George Moore le disciple étranger le plus doué du maître de Médan, ce qui lui a valu pour le moins autant de détracteurs que de lecteurs sympathisants. Est-ce à dire qu'il ait vraiment détourné le courant tradi-

⁷³ *Esther Waters*, éd. citée, p. 382.

⁷⁴ *Id.*, p. 383.

⁷⁵ *Id.*, pp. 384-5.

tionnel du roman anglais ? Non. Personne ne pourrait l'affirmer, car, en dépit d'Arnold Bennett et de quelques autres écrivains auxquels Moore a fait connaître les théories de l'auteur de *Roman expérimental*, et qui les ont partiellement appliquées dans l'un ou l'autre de leurs livres, le naturalisme, dans son essence, est trop étranger aux constantes de la littérature anglo-irlandaise pour que la greffe ait eu quelque chance de réussite. Moore lui-même l'a bien compris. Aussi est-ce avec *Esther Waters* qu'il triomphe, parce qu'il a retrouvé en l'écrivant la grande tradition romanesque de la littérature anglo-irlandaise : un réalisme tempéré d'humour et adouci de mélancolie.

Le lecteur s'étonnera peut-être que nous ayons étudié l'influence du naturalisme sur l'œuvre de Moore, avant celle du réalisme. C'est que, nous venons de le voir, notre écrivain n'a pas suivi la chronologie dans ses emprunts à la littérature française. S'il prit d'abord Emile Zola pour modèle, c'est que ce dernier était son contemporain, à quelque douze années près ; c'est surtout parce qu'il le connut, qu'il fut mêlé à ses luttes, et qu'il lui dut en partie de pouvoir se libérer d'un conformisme et d'un moralisme qui le gênaient. Entre 1871, année où fut publié le premier volume des *Rougon-Macquart*, et 1887, date de publication de *La Terre* et du *Manifeste des cinq*, les livres de Zola occupaient l'avant-scène de l'actualité littéraire à Paris. Mais vint le moment où l'artiste en Moore fut heurté par le manque de finesse du maître.

En 1885 déjà, Moore envoyait à Zola une lettre révélatrice de son évolution esthétique. Nous n'en rappelons que la dernière phrase : « Je crois que peu dans le document humain. Le souvenir est le meilleur. » Huit ans plus tard, alors qu'il terminait *Esther Waters*, il écrivait à son ami Edmund Gosse :

Vous dites que depuis 1880 Zola n'a pas changé de méthode. Je crois que, malheureusement, tel n'est pas le cas. Sa méthode actuelle est une combinaison des méthodes de Flaubert et de Goncourt. Son meilleur livre, *L'Assommoir*, était une œuvre de l'école de Flaubert. Jamais un élève ne suivit plus fidèlement et plus scrupuleusement son maître. Depuis lors, il a abandonné la phrase courte renforcée par l'épithète picturale, et il a glissé dans une mer de verbiage informe et inutile. Parler de *La Débâcle* et de *L'Argent* comme étant de l'art équivaut, me semble-t-il, à considérer les panoramas exposés à Westminster comme de la peinture. Il se peut que je me trompe, mais c'est mon opinion. Je ne puis pas dire, non plus, que je discerne chez Zola une volonté ou une capacité de faire du réalisme. Son talent commence et finit avec une grande aptitude à reproduire l'accessoire. Flaubert a découvert et formulé de nouveaux principes artistiques ; Zola n'en a découvert aucun, et il a désagrégé ceux qu'il avait empruntés. Quand il a travaillé sous la direction immédiate de Flaubert, il a produit une grande œuvre, *L'Assommoir*. Du moment qu'il abandonna la méthode du maître, il sombra (...) Il a écrit au moins dix parodies grossières et vulgaires de *L'Education sentimentale*. C'est un homme de génie, certes, mais l'homme est plus grand que l'œuvre. ⁷⁶

⁷⁶ Lettre inédite du 5 juillet 1893.

Partiellement discutables, ces assertions nous intéressent, cependant, à plus d'un titre : huit ans après la publication de son livre le plus naturaliste, *La Femme du cabotin*, Moore jugeait déjà sans indulgence le maître de naguère et ne le tenait plus, dans ses meilleures œuvres, que pour un élève attentif de Flaubert.

Comment Zola définissait-il, lui, sa position par rapport à Flaubert ? Voici un passage significatif que nous empruntons à *Lettre à la jeunesse*, un des chapitres du *Roman expérimental* :

J'ai trouvé la formule naturaliste au XVIII^e siècle ; et même, si l'on veut, elle part des premiers jours du monde. Je l'ai montrée magnifiquement appliquée, dans notre littérature nationale, par Stendhal et Balzac ; j'ai dit que notre roman actuel continuait les œuvres de ces maîtres, et j'ai cité, au premier rang, Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alphonse Daudet.⁷⁷

Zola semble ne pas distinguer « naturalisme » de « réalisme ». Un autre texte, pris dans le même ouvrage, paraît confirmer cette hypothèse. Regrettant l'étroitesse des théories de Duranty, l'auteur précisait :

La note la plus fâcheuse est une courte appréciation de *Madame Bovary*, qui venait de paraître, d'une telle injustice, qu'elle étonne profondément aujourd'hui. Comment les réalistes de 1856 ne sentaient-ils pas l'argument décisif que Gustave Flaubert apportait à leur cause ? (...) Eux (les réalistes), étaient condamnés à disparaître le lendemain, tandis que *Madame Bovary* allait continuer victorieusement leur besogne par la toute puissance de son style (...) La formule s'est élargie, elle va avec le siècle.⁷⁸

Zola reconnaissait donc en Flaubert un des meilleurs illustrateurs du réalisme, un père du naturalisme. Cette paternité spirituelle, il l'a précisée dans le chapitre du *Roman expérimental* sur *Le naturalisme au théâtre* : « Que Gustave Flaubert l'ait voulu ou non, il venait d'apporter au naturalisme la dernière force qui lui manquait, celle de la forme parfaite et impérissable qui aide les œuvres à vivre. »⁷⁹ Plus loin, l'auteur ajoutait que Flaubert avait en outre donné aux naturalistes contemporains leur « solidité » et leur « méthode exacte ».

Arrêtons-nous un instant encore à cette question de la parenté du réalisme et du naturalisme. Huysmans, en 1876, dans un article sur *Emile Zola* et *L'Assommoir*, identifiait, lui aussi, les deux termes :

Peut-être ne serait-il pas inutile de définir ces mots interprétés de façons si diverses : le réalisme ou le naturalisme (...) c'est l'étude des êtres créés, l'étude des conséquences résultant du contact et du choc de ces êtres réunis entre eux ; (...) c'est, suivant l'expression même de Zola, l'étude patiente de la réalité, l'ensemble obtenu par l'observation des détails.⁸⁰

⁷⁷ *Le Roman expérimental*, éd. citée, pp. 88-9.

⁷⁸ *Id.*, p. 309.

⁷⁹ *Id.*, p. 122.

⁸⁰ Article publié d'abord dans un hebdomadaire belge, *L'Actualité*, et reproduit au tome II des *Œuvres complètes*, Paris, G. Crès.

Tournons-nous vers Maupassant. Dans la préface de *Pierre et Jean*, il exposait un point de vue analogue : « Après les écoles littéraires qui ont voulu nous donner une vision déformée, (...) est venue une école réaliste ou naturaliste qui a prétendu nous montrer la vérité, rien que la vérité et toute la vérité. »⁸¹

Edmond de Goncourt, lui, parlait de préférence pour « l'école du document humain », expression dont il réclamait la paternité et qui, pensait-il, définissait « le mieux et le plus significativement le mode nouveau de travail de l'école qui a succédé au romantisme ». ⁸²

Il n'est donc pas étonnant que George Moore se soit servi sans discrimination de ces deux vocables en « isme ». Nous venons de rappeler qu'en France, ceux-là même qui se réclamaient de la « nouvelle école » la qualifiaient de « réaliste » ou de « naturaliste », sans qu'aucun d'eux ne traçât de ligne de démarcation. Quant à nous, nous proposerons la distinction suivante : le réalisme, marqué par la personnalité de Flaubert, a cultivé le souci de la vérité, de l'exactitude scrupuleuse tout en recherchant la perfection formelle. Par le naturalisme, Zola et ses élèves ont cru élargir la formule de leurs prédécesseurs en accordant aux préoccupations scientifiques, ou pseudo-scientifiques, une importance excessive, alors qu'à négliger une certaine qualité d'inspiration et de style à la fois, ils ont donné du roman une image trop grossière pour que les générations suivantes la prissent pour modèle.

Dès lors, le passage de Moore des théories de Zola à l'esthétique flaubertienne apparaît normal. Vers les années 1886-1887, l'écrivain irlandais a senti naître en soi des préoccupations artistiques qui allaient devenir peu à peu une obsession, sa raison de vivre même. Déçu par l'esthétique de Zola, il s'est senti entraîné vers d'autres rivages qui répondaient mieux au goût du jour, et surtout aux siens.

⁸¹ Préface de *Pierre et Jean*, Paris, Ollendorf, 1887.

⁸² Préface de *La Faustin*, Paris, Charpentier, 1881.

CHAPITRE III

L'INFLUENCE DE FLAUBERT

La place de Flaubert, dans l'œuvre de Moore, est beaucoup moins importante que celle de Zola ou de Balzac. Et pourtant Flaubert a compté dans sa formation. Jean-Aubry nous disait à ce sujet, quelques mois avant sa mort :

A l'époque où je voyais Moore régulièrement, il me parlait avec admiration de Balzac et de Wagner. En revanche, il se montrait sévère pour Flaubert, à qui il reprochait de mal écrire. Je crois qu'il voulait brouiller les pistes. Son entêtement même à éluder mes questions sur ce point m'a toujours intrigué. Il me donnait l'impression de rejeter une influence qui, alors, le gênait.

L'opinion de deux autres contemporains de Moore, Harris et Huneker, est aussi à retenir. Frank Harris, qui le fréquenta beaucoup à la fin du siècle dernier, écrivait notamment : « Je me souviens de l'avoir rencontré un jour où il ne tarissait pas sur Flaubert, selon lui le plus grand écrivain de tous les temps. (...) On ne change pas tous les sept ans comme le prétendent les physiologistes, aimait-il à répéter, mais tous les trois ans. Zola ! il n'a pas de style ! Son nom même est prétentieux. Mais Flaubert, Flaubert, Flaubert ! »¹ Et le critique américain de souligner avec raison que Moore, cependant, avait été « fou de Zola » quelques années auparavant.

De son côté, James Huneker notait en 1922 : « Il y eut un temps où Moore s'intitulait volontiers le Flaubert irlandais. »²

Ce problème de l'influence de Flaubert sur Moore a été examiné par Walter Ferguson³ dans une thèse intéressante, certes, mais dont un certain nombre de conclusions nous paraissent discutables. L'auteur relève minutieusement les traces de *L'Éducation sentimentale* dans *Un Amant moderne*. Il décèle, en outre, d'autres sources flaubertiennes dans quelques œuvres postérieures, puis analyse l'emploi de la couleur par les deux romanciers.

Confrontons, à notre tour, *L'éducation sentimentale* et la première version d'*Un Amant moderne*. Frédéric Moreau et Lewis Seymour ont en

¹ *Contemporary Portraits*, 2nd series, New-York, 1919, p. 118.

² *Variations*, New-York, Charles Scribener's Sons, 1922, p. 24.

³ *The Influence of Flaubert on George Moore*, London, Oxford University Press, 1934.

commun leur jeunesse, leurs ambitions artistiques et littéraires, leurs désillusions, leur attitude envers les femmes. L'un et l'autre représentent, dans une certaine mesure, un double de leur créateur.

Plusieurs passages du roman anglais ont leur parallèle dans *L'Education*. En voici trois parmi les nombreux que cite Ferguson. Le premier concerne une conversation sur les femmes :

The conversation then turned on women, and every one, including the academy students, who spoke to each other, explained to his neighbour what his individual opinions were on the subject. Lewis believed in passion, eternal devotion, and, above all, fidelity; he could not understand the sin of unfaithfulness, in any shape or form; without truth there could not be love, and how any man could make love to his friend's wife, passed his comprehension. Frazer declared that in that respect only he had feared his friends.

Thompson said that an artist's best love affair is to marry his cook, for in that way he not only makes sure of his servant's honesty, but secures himself against all invitations to dinner parties.⁴

(*A Modern Lover*, London, Walter Scott, eighth Edition, 1893.)

Alors la conversation s'engagea sur les femmes. Pellerin n'admettait pas qu'il y eût de belles femmes (il préférait les tigres); d'ailleurs, la femme de l'homme était une créature inférieure dans la hiérarchie esthétique :

— Ce qui vous séduit est particulièrement ce qui la dégrade comme idée; je veux dire les seins, les cheveux...

... Il faut passer de la brune à la blonde ! — Est-ce votre avis, père Dussardier ?

Dussardier ne répondit pas. Tous le pressèrent pour connaître ses goûts.

— Eh bien, fit-il, en rougissant, moi, je voudrais aimer la même, toujours !

(*L'Education sentimentale*, Paris, Nelson, pp. 81-2.)

Le deuxième passage a pour thème une rêverie sur le Pont-Neuf :

When he (Lewis) left the ladies for the night, he stood on the Pont-Neuf. The city seemed to him like some voluptuous siren, dreaming to the strains of amorous music, and, following the simile out, he longed to place his hand on hers and lay his head a while on the beautiful bosom she held to him.

Il (Frédéric) quitta ses amis; il avait besoin d'être seul. Son cœur débordait. Pourquoi cette main offerte ? Était-ce un geste irréfléchi, ou un encouragement ? « Allons donc ! je suis fou ! » Qu'importait d'ailleurs, puisqu'il pouvait maintenant la fréquenter tout à son aise, vivre dans son atmosphère (...)

⁴ Alors la conversation s'engagea sur les femmes; chacun, y compris les étudiants de l'académie qui parlaient entre eux, faisait part à son voisin de ses opinions personnelles. Lewis croyait à la passion, au dévouement éternel et, par-dessus tout, à la fidélité. L'adultère, quelle qu'en fût la forme, lui paraissait insensé; l'amour, sans la sincérité, impossible. Qu'un homme osât faire la cour à la femme de son ami dépassait son entendement. Frazer déclara qu'à cet égard seulement il avait craint ses amis. Thompson, lui, qu'un artiste ne saurait faire mieux que d'épouser sa cuisinière; ainsi non seulement s'assurait-il de l'honnêteté de sa domestique, mais encore se protégeait-il contre les invitations à dîner.

Since he had been in Paris he had worked very hard. 'He had lived an abstemious life, and had not missed a morning at the «Beaux-Arts». In these four months of steady application he had made much progress. His fingers were clever, and learned easily what can be taught. But he now felt that he had earned his right to a holiday, and without regret he shut up his paint box, and resolved to amuse himself. (...)

Then the veil of ingratitude in which he had enveloped himself would fall from him, his eyes would fill with tears, his mind with tender souvenirs, and he would helplessly abandon himself to the poetry of his dreams. (...) For hours he would lean over the parapet of the Pont-Neuf watching the long line of boats (...) ⁵

(*A Modern Lover*, éd. citée, pp. 117-118.)

Le troisième passage a trait à une conversation dans la forêt de Fontainebleau.

Sometimes she (Mrs. Bentham) would read to him, but more often they talked; they had a thousand confidences to make, a thousand projects to discuss, and daily the secret of their love became dearer to them. They chattered of anything and nothing; things that did not interest them: of their friends, of a thousand trifles. One day she spoke of her

Il s'était arrêté au milieu du Pont-Neuf, et, tête nue, poitrine ouverte, il aspirait l'air. Cependant, il sentait monter du fond de lui-même quelque chose d'intarissable, un afflux de tendresse qui l'énervait, comme le mouvement des ondes sous ses yeux. A l'horloge d'une église, une heure sonna, lentement, pareille à une voix qui l'eût appelé.

Alors, il fut saisi par un de ces frissons de l'âme où il vous semble qu'on est transporté dans un monde supérieur. Une faculté extraordinaire, dont il ne savait pas l'objet, lui était venue. Il se demanda, sérieusement, s'il serait un grand peintre ou un grand poète.

(*L'Education sentimentale*, éd. citée, pp. 71-2.)

Et ils (Frédéric et Rosanette) causaient de n'importe quoi, de choses qu'ils savaient parfaitement, de personnes qui ne les intéressaient pas, de mille niaiseries. Elle l'entretenait de sa femme de chambre et de son coiffeur.

Un jour, elle s'oublia à dire son âge : vingt-neuf ans ; elle devenait vieille.

⁵ Quand il (Lewis) eut pris congé des dames pour la nuit, il s'arrêta sur le Pont-Neuf. La ville lui paraissait ressembler à quelque sirène voluptueuse, berçant son rêve aux accords d'une musique amoureuse. Et poursuivant la comparaison, il brûla de placer sa main sur la sienne, de reposer un instant sa tête sur la belle poitrine qu'elle lui présentait. Depuis qu'il était à Paris, il menait une vie sobre ; il travaillait ferme. Il allait aux Beaux-Arts tous les matins. Il avait fait beaucoup de progrès en ces quatre mois d'efforts soutenus. Ses doigts étaient habiles et apprenaient facilement ce qui peut s'enseigner. Mais il sentait, maintenant, qu'il méritait des vacances ; il ferma sans regret sa boîte de peinture, et décida de s'amuser. (...) Alors, le voile d'ingratitude dans lequel il s'était enveloppé tombait, ses yeux se remplissaient de larmes, son esprit se peuplait de tendres souvenirs et il s'abandonnait mollement à ses rêveries poétiques. (...) Pendant des heures, il se tenait penché sur le parapet du Pont-Neuf, contemplant la longue file des bateaux (...)

age, and, with an apologetic air, admitted she was thirty; and at different times she related to him details of her early life, until suddenly she told him how she had met her husband in Paris. The tears started to his eyes; and Mrs. Bentham asked him if it were her fault that she had not been able to live with such a man. Then they had relapsed into silence; and it often seemed to them that their happiness must last for ever, so inherent was it in themselves. The silence and calm of the wood gained upon them; their thoughts passed as quietly and lucidly as the river; and when they raised their heads they could see the blue of the sky between the tops of the trees.⁶

(*A Modern Lover*, éd. citée, p. 165.)

En supprimant ces trois passages dans l'édition remaniée de 1917, Moore voulait-il faire disparaître la marque trop évidente pour lui de l'admiration qu'il voua au maître de Croisset trente-cinq ans auparavant ? Ou les jugeait-il simplement superflus ? Quoi qu'il en soit, on peut affirmer, sans grand risque d'erreur, que le chef-d'œuvre de Flaubert était présent à son esprit lorsqu'il composa son premier roman. D'où certaines ressemblances superficielles, quelques thèmes communs, des situations analogues. Mais là s'arrête le parallèle, car ni dans la technique du récit, ni dans la psychologie des personnages, ni dans le style nous ne discernons d'influence, de filiation. Si *Un Amant moderne* devait être dans l'esprit de l'auteur une « imitation » de *L'Education sentimentale*, il n'en est, semble-t-il, qu'un bien pâle reflet.

Bien qu'étant l'œuvre de Moore la plus proche du « roman expérimental », *La Femme du cabotin* contient aussi des réminiscences flau-

En plusieurs fois, sans le vouloir, elle lui apprit des détails sur elle-même. Elle avait été « demoiselle dans un magasin », avait fait un long voyage en Angleterre, commencé des études pour être actrice ; tout cela sans transition, et il ne pouvait reconstituer un ensemble.

Elle en conta plus long, un jour qu'ils étaient assis sous un platane, au revers d'un pré.

(*L'Ed. sent.*, éd. citée, p. 443.)

⁶ Parfois, elle (Mrs. Bentham) lui (Lewis) faisait la lecture, mais le plus souvent ils causaient ; ils avaient mille confidences à se faire, mille projets à discuter. Le secret de leur amour leur devenait chaque jour plus cher. Ils bavardaient à propos de tout ; de choses qui ne les intéressaient pas ; de leurs amis, de mille petits riens. Un jour, elle parla de son âge, et, du ton de quelqu'un qui s'excuse, elle admit qu'elle avait trente ans ; elle lui apprit en plusieurs fois des détails sur son enfance, puis un jour, soudain, elle lui raconta comment elle avait rencontré son mari à Paris. Les larmes lui vinrent aux yeux et elle lui demanda si elle était responsable de ne pas pouvoir vivre avec un tel homme. Puis ils retombaient dans le silence ; et il leur semblait souvent que leur bonheur devait durer à jamais, tant il faisait partie intégrante d'eux-mêmes. Le silence et le calme de la forêt les enveloppaient ; leurs pensées glissaient, calmes et transparentes, comme le cours de la rivière ; et, quand ils levaient la tête, ils voyaient le bleu du ciel entre les sommets des arbres.

bertiennes. Pour Stuart Sherman, elle serait même « une transposition anglaise de *Madame Bovary* ». ⁷

Kate et Emma appartiennent à la même famille d'héroïnes. Leur déséquilibre, certes, n'est pas dû aux mêmes causes : Kate est épuisée par l'irritabilité et les exigences d'un mari asthmatique ; Emma, elle, souffre du ridicule et de la médiocrité de Charles. Mais toutes deux se consolent de leur vie monotone, en se laissant porter par de romanesques rêveries jusqu'aux rivages des félicités temporaires. Elles se grisent de lectures :

Kate était sentimentale et rêveuse, mais sans grande imagination. Enfant, elle aimait les contes de fées, portait un vif intérêt à ces créatures fantastiques ; plus tard, elle délaisa ce genre d'histoires (...) pour chercher de plus tendres émotions. Quand, pour la première fois, le *London Journal* lui tomba sous la main, elle y lut le récit d'un cœur brisé, et le sien fut ému d'une douce compassion. Plus l'exaspération des sentiments dénaturait le roman, plus la fièvre la gagnait, plus elle était ravie. Elle lisait de préférence les récits de combats dans des souterrains, les légendes des vieux châteaux où languissent des prisonniers, les histoires d'évasion impossibles, et sa sympathie allait toujours aux fugitifs. Elle adorait aussi les amants restés fidèles en dépit des interventions de cinq ou six oncles redoutables ; elle était remuée jusqu'au fond d'elle-même par les sacrifices d'amour, qui incitent les femmes, au bout de toute une vie de tentations vaincues, à lever les bras aux cieux en s'écriant : J'ai eu le courage de résister ; merci, mon Dieu ! ⁸

Quant à Emma, « plus sentimentale qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages », elle avait lu, à quinze ans, les romans qu'une vieille fille apportait clandestinement au couvent.

Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas (...) Avec Walter Scott, plus tard, elle s'éprit de choses historiques, rêva bahuts, salle des gardes et ménestrels. ⁹

Entre les époux des deux héroïnes, Walter Ferguson relève aussi des ressemblances, qui, elles, nous paraissent forcées. Ralph n'est pas de la race de Charles. Il n'inspire pas la pitié. On ne pourrait lui appliquer la célèbre phrase : « La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient, dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêveries. » C'est un violent et un irascible. Il supporte malaisément son inaction forcée. Sa maladie lui est intolérable, qui le rend dépendant de sa femme et de sa mère.

⁷ *On Contemporary Literature*, London, Grant Richards, 1923, p. 135.

⁸ *La Femme du cabotin*, texte légèrement modifié de l'éd. citée, pp. 37-8.

⁹ *Madame Bovary*, éd. citée, pp. 34-5.

Enfin — et là encore nous ne partageons pas les vues de Ferguson — les amants, Dick Lennox et Rodolphe Boulanger, se distinguent nettement l'un de l'autre. Le premier, un cabotin lassé de sa frivolité, aspire à une vie plus stable. Il épousera Kate. Le second, un maquignon perspicace, un « séducteur à froid », songe uniquement à son plaisir et à sa liberté.

Alors qu'il rédigeait *Esther Waters*, Moore écrivait à Vincent O'Sullivan : « Personne, connaissant tant soit peu la question, ne pourrait dire une chose pareille (associer son nom à celui de Zola). On doit savoir que, si j'ai un maître, c'est Flaubert. Ouvrez *Esther Waters* et lisez la scène où la mère revoit son fils après une longue séparation. Quelle étreinte ! Cela, mon cher ami, c'est du pur Flaubert. »¹⁰ La scène en question termine le roman. La voici :

At twelve o'clock Esther and Mrs. Barfield walked out on the lawn. A loud wind came up from the sea, and it shook the evergreens as if it were angry with them. A rook carried a stick to the tops of the tall trees, and the women drew their cloaks about them. The train passed across the vista, and the women wondered how long it would take Jack to walk from the station. Then another rook stooped to the edge of the plantation, gathered a twig, and carried it away. The wind was rough ; it caught the evergreens underneath and blew them out like umbrellas ; the grass had not yet begun to grow, and the grey sea harmonized with the grey-green land. The women waited on the windy lawn, their skirts blown against their legs, keeping their hats on with difficulty. It was too cold for standing still. They turned and walked a few steps towards the house, and then looked round.

A tall soldier came through the gate. He wore a long red cloak, and a small cap jauntily set on the side of his close-clipped head. Esther uttered a little exclamation, and ran to meet him. He took his mother in his arms, kissed her, and they walked towards Mrs. Barfield together. All was forgotten in the happiness of the moment — the long fight for his life, and the possibility that any moment might declare him to be mere food for powder and shot. She was only conscious that she had accomplished her woman's work — she had brought him up to man's estate ; and that was her sufficient reward. What a fine fellow he was ! She did not know he was so handsome, and blushing with pleasure and pride she glanced shyly at him out of the corners of her eyes as she introduced him to her mistress. « This is my son, ma'am. » Mrs. Barfield held out her hand to the young soldier. « I have heard a great deal about you from your mother. » — « And I of you, ma'am. You've been very kind to my mother. I don't know how to thank you. » And in silence they walked towards the house.¹¹

¹⁰ Cité par O'Sullivan dans l'essai dactylographié en la possession de Joseph Hone.

¹¹ (London, Walter Scott, 1894.) A midi, Mrs. Barfield et Esther firent le tour des pelouses. Le vent de la mer soufflait en tempête, secouant les chênes verts comme dans un accès de colère. Une corneille emportait un bout de bois sur la cime des grands arbres, et les deux femmes s'envelopèrent plus étroitement dans leurs manteaux. Un train passa à l'horizon, et elles se deman-

Qu'entendait Moore par « C'est du pur Flaubert » ? Peut-être pensait-il à une certaine pudeur dans l'expression des sentiments, à l'apparente simplicité des moyens qui accuse la vérité psychologique du récit et lui confère son indéniable grandeur. Bien que les situations soient différentes, on songe à la dernière rencontre de Frédéric et de Mme Arnoux : une émotion assez analogue se dégage des deux scènes.

Par ailleurs, et bien que Sherman et d'autres critiques aient signalé comme possible — sans jamais la préciser cependant — l'influence d'*Un Cœur simple*, les sources françaises d'*Esther Waters* nous paraissent négligeables, tant le livre est profondément enraciné en terres britanniques.

En 1895, Moore publiait *Célibataires*,¹² recueil de trois nouvelles, dont la première, la plus importante, *Mildred Lawson*, était inspirée de ses amours avec la romancière Graigie. Quelque trente ans plus tard, il la reprendra sous le titre d'*Henrietta Marr* dans *Vies de Célibataires*.¹³ Le livre fit peu de bruit. Pour Henry Harland, *Mildred Lawson* aurait été digne de Flaubert, si l'auteur avait su écrire ! Walter Ferguson, lui, voit tant de ressemblance entre la nouvelle de Moore et *L'Education sentimentale* qu'il est tenté de lui donner une date de composition bien antérieure à 1895. Mais son opinion nous paraît fondée sur la déclaration suivante de Huneke : « George Moore, qui est un paysagiste, a donné de la forêt de Fontainebleau une excellente description ; cependant, elle n'a pas le charme qui caractérise la manière dont Flaubert a traité le même thème dans *L'Education sentimentale*. »¹⁴ Pour lui, en

dèrent combien de temps Jack mettrait pour venir à pied de la gare. Puis une autre corneille se posa près de la lisière du bois, ramassa une brindille et s'envola. Le vent rageait, s'engouffrant sous les arbustes qu'il retournait comme des parapluies ; l'herbe n'avait pas encore commencé à pousser et la mer grise s'harmonisait avec la terre. Les promeneuses attendaient Jack dans le jardin éventé, leurs jupes collées aux jambes, et retenant avec peine leurs chapeaux. Il faisait trop froid pour qu'on pût rester immobile. Elles se rapprochèrent de la maison ; et quand elles se retournèrent, un soldat de haute taille franchissait la grille. Il portait un grand manteau rouge et un petit bonnet crânement posé sur le côté de sa tête rasée. Esther poussa une exclamation et courut à sa rencontre. Il prit sa mère dans ses bras, l'embrassa et ensemble ils revinrent vers Mrs. Barfield. Tout fut oublié dans la joie de cette minute, et l'âpre lutte pour l'élever, et l'avenir qui d'un moment à l'autre pouvait en faire de la chair à canon. Elle savait seulement avoir accompli son rôle de mère. Elle en avait fait un homme, et c'était pour elle une récompense suffisante. Quel beau garçon ! Elle ne le croyait pas si bien tourné, et, rougissante de plaisir et de fierté, elle le regardait timidement du coin de l'œil en le présentant à sa maîtresse : « Voici mon fils, Madame. » Mrs. Barfield tendit la main au jeune soldat : « J'ai beaucoup entendu parler de vous par votre mère. » — « Et moi de vous, Madame, vous avez été très bonne pour elle ; je ne sais comment vous en remercier. » Et ils marchèrent en silence vers la maison. (Traduit par Daniel Halévy et M^{lle} Laparra.)

¹² *Celibates*, London, Walter Scott, 1895.

¹³ *Celibate Lives*, London, Heinemann, 1927.

¹⁴ *The Character of Mildred Lawson*, Forum, 52, 1914, pp. 770-71, cité par Ferguson à la page 60.

effet, les réminiscences du roman français apparaissent précisément dans cette description, qui, remarquons-le, ne comporte qu'une dizaine de pages sur un total de plus de trois cents. En voici deux extraits avec leur parallèle dans *L'Education* :

The underwood seemed to promise endless peace, happy life amid leaves and birds; and Mildred thought of a duel under the tall trees. She saw two men fighting to the death for her. A romantic story began in a ball-room, she was not quite certain how. Morton remembered a drawing of fauns and nymphs. But there was hardly cover for a nymph to hide her whiteness. The ground was too open, the faun would soon overtake her.¹⁵

(*Celibates*, éd. citée, p. 193.)

He (Norton) was to meet her (Mildred) at eleven on the terrace by the fish-pond, and had determined to come to an understanding with her, but his heart choked him when he saw her coming toward him along the gravel path. He bought some bread at the stall for the fish; and talking to her he grew so happy that he feared to imperil his happiness by reproaches. He was glad to speak instead of the fabled carp in whose noses rings had been put in the time of Louis XV. The statues on their pedestals, high up in the clear, bright air, were singularly beautiful, and they saw the outlines of the red castle and the display of terraces reaching to the edge of the withering forest.

They were conscious that the place was worthy of its name, Fontainebleau. The name is evocative of stately days and traditions, and Mildred fancied herself a king's mis-

... du fond des bois, dont les cîmes vaporeuses emplissaient l'horizon, il semblait venir un écho des hallalis poussés dans les trompes d'ivoire, et des ballets mythologiques, assemblant sous le feuillage des princesses et des seigneurs travestis en nymphes et en sylvains, époque de science ingénue, de passions violentes et d'art somptueux, quand l'idéal était d'emporter le monde dans un rêve des Hespérides, et que les maîtresses des rois se confondaient avec les astres.

(*L'Educ. sent.*, éd. citée, p. 434.)

Il (Frédéric) se mit à considérer tendrement Rosanette, en lui demandant si elle n'aurait pas voulu être cette femme. — Quelle femme ? — Diane de Poitiers ! Il répéta : — Diane de Poitiers, la maîtresse d'Henri II. Elle fit un petit : « Ah ! » Ce fut tout. Son mutisme prouvait clairement qu'elle ne savait rien, ne comprenait pas, si bien que par complaisance il lui dit : — Tu t'ennuies peut-être ? — Non, non, au contraire ! Et, le menton levé, tout en promenant à l'entour un regard des plus vagues, Rosanette lâcha ce mot : « Ça rappelle des souvenirs ! » Cependant, on apercevait sur sa mine un effort, une intention de respect ; et, comme cet air sérieux la rendait plus jolie, Frédéric l'excusa. L'étang des carpes la divertit davantage. Pendant un quart d'heure elle jeta des morceaux de pain dans l'eau pour voir les poissons bondir. Frédéric s'était assis près d'elle, sous les tilleuls. Il son-

¹⁵ Le sous-bois semblait promettre une paix éternelle, une existence heureuse parmi le feuillage et les oiseaux ; et Mildred songeait à un duel sous les grands arbres. Elle voyait deux hommes se battant à mort pour elle. Une histoire romantique commençait dans une salle de bal, elle ne savait pas très bien comment. Norton, lui, se rappelait un dessin de faunes et de nymphes. Mais il n'y avait aucun fourré où une dryade pût cacher sa nudité. L'endroit était trop accessible, le faune la rattraperait bien vite.

tress — La Pompadour. The name is a romance, an excitement, and, throwing her arms on Morton's shoulders, she said: « Morton, dear, don't be angry. I'm very fond of you, I really am... »¹⁶

(*Celibates*, éd. citée, pp. 220-21.)

geait à tous les personnages qui avaient hanté ces murs, Charles-Quint, les Valois, Henri IV, Pierre-le-Grand, Jean-Jacques Rousseau et « les belles pleureuses des premières loges », Voltaire, Napoléon, Pie VII, Louis-Philippe ; il se sentait environné, coudoyé par ces morts tumultueux ; une telle confusion d'images l'étourdissait, bien qu'il y trouvât du charme pourtant.

(*L'Educ. sent.*, éd. citée, pp. 434-5.)

Le premier des deux fragments que nous venons de citer a été supprimé dans *Henrietta Marr*. Relisons le second tel qu'il y figure :

And on his way to the fish ponds he considered the questions with which he would trap her. But these were forgotten as soon as he saw her coming towards him along the pathway, and talking to her he became so happy that he feared to imperil his happiness by reproaches. He was glad to speak instead of the fabled carp, in whose noses rings had been put in the time of Louis the fifteenth. The statues on their pedestals, high up in the clear, bright air, were singularly beautiful, and he tried to speak of the red castle and the display of terraces reaching to the edge of the withering forest. Morton, dear, don't be angry with me...¹⁷

Confrontant les deux versions, Ferguson constate que Moore n'a pas retenu, dans *Henrietta Marr*, les trois thèmes principaux sur lesquels reposait le parallèle avec le passage correspondant de *L'Education* : la

¹⁶ Il devait la rencontrer à onze heures sur la terrasse, près de l'étang, décidé à avoir une explication avec elle. Cependant, il se sentit défaillir, quand il la vit se diriger vers lui en suivant le sentier de gravier. Tout en bavardant, il acheta du pain pour les poissons. Il était si heureux qu'il craignait, en lui adressant des reproches, d'abîmer son bonheur. Il préférait parler de la carpe légendaire de l'époque de Louis XV, dans les narines de laquelle on avait placé des anneaux. Les statues sur leur piédestal, droites dans l'air limpide et lumineux, étaient singulièrement belles. Les amants apercevaient le château rouge et la succession des terrasses descendant jusqu'à l'orée de la forêt qui dépérissait. Ils sentaient que Fontainebleau méritait son nom. Le château évoquait des jours majestueux et des traditions, et Mildred s'imaginait être la maîtresse d'un roi, la Pompadour. Le nom est romanesque, excitant, et, posant ses mains sur les épaules de Morton, elle lui dit : « Morton, mon chéri, ne soyez pas fâché ! Je vous aime beaucoup, vraiment... »

¹⁷ *Celibate Lives*, éd. citée, p. 226 : « En se rendant à l'étang aux poissons, il (Morton) réfléchissait aux questions qui lui permettraient de la (Etta) confondre. Mais il les oublia dès qu'il la vit se diriger vers lui en suivant le sentier. Bavarder avec elle le rendait si heureux, qu'il craignait, en lui adressant des reproches, d'abîmer son bonheur. Il préférait parler de la carpe légendaire de l'époque de Louis XV, dans les narines de laquelle on avait placé des anneaux. Les statues sur leur piédestal, droites dans l'air limpide et lumineux, étaient singulièrement belles ; il essaya de parler du château rouge et de la succession des terrasses descendant jusqu'à l'orée de la forêt qui dépérissait. — Morton, mon chéri, ne soyez pas fâché... »

référence à la maîtresse d'un roi, le pain pour les poissons, et les rappels historiques. Le dernier, pourtant, apparaît à la fin de la nouvelle :

... and when they returned weary from the forest with their canvases the first thing they saw was the barouche with its horses, coachman, and footman, in front of the hotel. Waiting for Madame la Pompadour! said Cissy. Madame Récamier returning from driving with Chateaubriand, answered Elsie, and they fell into the perennial discussion whether Madame Récamier had lived and died in strict singleness.¹⁸

A pousser plus loin l'étude comparative de *Mildred Lawson* et d'*Henrietta Karr*, on remarque que, si le thème général est le même, l'ordre des événements, souvent la structure de la phrase ont subi des modifications importantes. Le style beaucoup plus travaillé de la seconde version nous incline à penser que celle-ci, dans sa forme, est plus proche de *L'éducation* que la première !

Dans *Evelyn Innes*,¹⁹ James Huneker décelait « une application des méthodes de Flaubert. La manière, naturellement », précisait-il, « non le contenu ». ²⁰ Ferguson, pour sa part, y verra bien davantage :

La tentation de St-Antoine (...) a fortement influencé *Evelyn Innes*. Cette influence ne se limite pas à des passages parallèles, mais elle touche à des points fondamentaux, par exemple au caractère d'Evelyn (...) La filiation est dissimulée, parce que Moore a préféré une femme pour personnage principal et transporté la scène à Londres (...) Evelyn et Antoine sont doués d'un ascétisme ardent, accompagné de visions étranges. Comme celui-ci, elle subit la tentation du suicide. Comme celui-ci encore, elle est tourmentée par le doute religieux : les convoitises de la chair l'éloignent de la foi. Même l'ordre des tentations est identique.²¹

Et de préciser cet ordre : la convoitise, le doute, l'idolâtrie, la luxure et le suicide.

Tout cela nous semble bien arbitraire. Ferguson donne parfois l'impression de solliciter les textes. En quoi le roman de Moore — histoire d'une jeune cantatrice de talent, qui, après avoir connu le succès sur la scène et auprès des hommes, tente l'expérience de la vie conventuelle — en quoi ce roman est-il comparable à l'œuvre faustienne de Flaubert ? Celle-ci est riche d'un contenu philosophique et d'une expérience humaine qui font défaut dans le livre anglais. Le registre des deux ouvrages n'est pas le même. Rien, vraiment, ne nous incite à considérer *La Tentation* comme une des sources d'*Evelyn Innes*. Voici, d'ailleurs, ce qu'écrivait Moore à Huneker au sujet de la genèse du roman :

¹⁸ *Celibate Lives*, éd. citée, p. 240 : « Et quand ils revinrent fatigués de la forêt, avec leurs toiles, la première chose qu'ils virent fut la barouche avec ses chevaux, son cocher et son valet de pied qui se trouvaient devant l'hôtel. — Ils attendent Mme de Pompadour ! dit Cissy. — Mme Récamier qui revient d'une promenade en voiture avec Chateaubriand, répondit Elsie, et ils retombèrent dans l'éternelle discussion, se demandant si Mme Récamier avait vécu dans un célibat rigoureux. »

¹⁹ *Evelyn Innes*, London, T. Fisher Unwin, 1898.

²⁰ *Variations*, New-York, Charles Scribener's Sons, 1922, p. 24.

²¹ *The Influence of Flaubert on G. Moore*, éd. citée, pp. 65-6.

La poétesse Mary Robertson me parla d'une petite actrice française qui, se repentant de sa vie luxurieuse, entra dans un couvent. Mais elle ne put y rester, tant les nonnes étaient puériles (...) — Quel magnifique sujet de roman — m'écriai-je, — je dois l'écrire. Je fis de l'héroïne une cantatrice (...) et, comme j'étais, alors, fou de Wagner, je la fis chanter les œuvres du célèbre compositeur.²²

A la fin de sa thèse, Ferguson conclut de façon paradoxale que l'influence de Flaubert n'atteint pas les profondeurs de l'œuvre Moorien.

Tel un caméléon, l'écrivain irlandais la rejeta quand elle ne s'exerçait pas dans le sens de ses recherches. Il se mit à l'école de Flaubert pour apprendre à écrire un roman avec élégance et réalisme. La leçon apprise, il n'eut plus besoin du maître (...) L'influence de ce dernier ne se fit sentir que durant un stade de son évolution, mais ce fut un stade d'une importance capitale.²³

Il reconnaît ainsi que les sources flaubertiennes chez Moore ne revêtent qu'une importance limitée. Seules, en fin de compte, la manière et la méthode du maître ont, selon lui, influencé notre auteur dans quelques-unes de ses œuvres. Que n'a-t-il développé ce dernier point ! Nous ne le suivons pas lorsqu'il déclare que le désir de perfection artistique qui a été une des préoccupations dominantes de Moore ne devait rien à Flaubert. Nous pensons, au contraire, que la principale leçon que le disciple ait retenue est une conception sacerdotale de l'art. « L'art, comme le Dieu des Juifs, se repaît d'holocaustes. » (...) Il est assez vaste pour occuper tout un homme ; en distraire quelque chose est presque un crime, (...) », ²⁴ écrivait Flaubert à une de ses correspondantes. Environ trente ans plus tard, Moore proclamait à son tour : « Pour moi, l'art est sacré, c'est ma religion. » ²⁵ Tous deux ont cherché dans leur œuvre un refuge contre les mesquineries de l'existence. Nous nous limiterons aux quelques citations suivantes. Flaubert : « Le seul moyen de supporter l'existence, c'est de s'étourdir dans la littérature comme dans une orgie perpétuelle. » ²⁶ « Faire de l'art pour gagner de l'argent, flatter le public (...), c'est la plus ignoble des professions, (...) ». ²⁷ Moore : « J'ai cherché et trouvé refuge dans l'art (...) ». ²⁸ « Une des nécessités pour un artiste, c'est de demeurer libre. (...) ; il ne doit faire aucune concession au public. » ²⁹

Cette filiation entre les deux écrivains ne se manifeste pas seulement dans une conception analogue de leur « métier » ; elle se retrouve aussi dans le « climat » de leurs œuvres. La prose des livres « écrits » de

²² James G. Huneker, *Steeplejack*, New-York, Ch. Scribener's Sons, 1921, p. 228.

²³ *Id.*, p. 94.

²⁴ *Correspondance*, Paris, Charpentier, 1937, t. II, p. 296.

²⁵ Geraint Goodwin, *Conversations with G. Moore*, London, Ernest Benn, 1929, p. 115.

²⁶ *Correspondance*, éd. citée, t. III, p. 141.

²⁷ *Id.*, t. II, pp. 48-9.

²⁸ G. Goodwin, *Conversations with G. Moore*, éd. citée, p. 114.

²⁹ *Id.*, p. 92.

Moore n'est pas aussi éloignée de celle de *L'Education* que semble le penser Ferguson. Voici deux citations qui nous aideront peut-être à le sentir. Moore rapporte dans *Un souvenir* sa rencontre avec une femme qui aurait pu être sa mère :

She turned and looked at me with that love in her face which an old woman feels for a young man who is something less and something more to her than her son. As a flush of summer lingers in autumn's face, so does a sensation of sex float in such an affection. There is something strangely tender in the yearning of the young man for the decadent charms of her whom he regards as the mother of his election, and who, at the same time, suggests to him the girl he would have loved if time had not robbed him of her youth.³⁰

Elle (Madame Arnoux) ne faisait rien pour exciter son amour, perdue dans cette insouciance qui caractérise les grands bonheurs. Pendant toute la saison, elle porta une robe de chambre en soie brune, bordée de velours pareil, vêtement large convenant à la mollesse de ses attitudes et de sa physionomie sérieuse. D'ailleurs, elle touchait au mois d'août des femmes, époque tout à la fois de réflexion et de tendresse, où la maturité qui commence colore le regard d'une flamme plus profonde, quand la force du cœur se mêle à l'expérience de la vie, et que, sur la fin de ses épanouissements, l'être complet déborde de richesse dans l'harmonie de sa beauté.³¹

Moore ne se lassait de répéter que, pour lui, bien écrire, c'était d'abord résoudre un problème d'ordre musical. Lorsqu'il reprenait une page, ses retouches lui étaient inspirées par le critère de la musicalité. S'il n'a jamais été un grammairien averti, il avait, en revanche, l'oreille fine, sensible aux modulations les plus nuancées. Contrairement à Flaubert, il se relisait à voix basse, murmurant sa prose, sa longue main féminine battant une mesure connue de lui seul. N'est-ce pas sur cet élément rythmique — qui contribue à créer l'atmosphère d'intimité propre aux deux écrivains — qu'on se fonderait le plus solidement pour proclamer la parenté de style de l'Irlandais et du Normand ? Albert Thibaudet définissait l'art de la prose chez Flaubert comme étant « attentif à des lois musicales aussi rigoureuses que celle des vers ». Le mot « fluidité » qu'il emploie à propos de *L'Education* est valable pour les œuvres de la maturité de Moore.

Flaubert et Moore avaient encore en commun le souci de la composition. « Si le plan est bon », écrivait le romancier français à Louise

³⁰ *Memoirs of my Dead Life*, new edition, London, Heinemann, 1921, p. 262. Dans la traduction de G. Jean-Aubry : « Elle se retourna et me regarda avec cet amour sur son visage qu'une femme âgée éprouve pour un jeune homme qui lui est quelque chose de moins et de plus qu'un fils. Comme l'éclat de l'été s'attarde sur un visage d'automne, de même une sensation d'amour flotte dans une semblable affection. Il y a quelque chose de singulièrement tendre dans cet élan d'un jeune homme pour les charmes déclinants de celle qu'il regarde comme une mère de prédilection, et qui lui rappelle en même temps la jeune fille qu'il aurait aimée si le temps ne lui en avait pas dérobé la jeunesse. » (p. 215.)

³¹ *L'Education sentimentale*, éd. citée, p. 368.

Colet, « je te réponds du reste ». ³² De son côté, notre auteur confiait à Geraint Goodwin : « A mon sens, ce qui importe, quand on écrit, c'est de voir la scène (...), son lien avec l'histoire dont elle est une partie. Il est assez facile d'écrire quand on a cela devant soi. Mais je dois recommencer plusieurs fois avant d'y arriver. » ³³

Sur le plan de la technique et du métier, Moore a certainement contracté une dette importante à l'égard de Flaubert dont il connaissait bien les théories sur l'art d'écrire, par un contact direct avec l'œuvre. L'assimilation fut d'autant plus profitable que les caractères empruntés correspondaient à des tendances encore inexprimées. Marqués par la mélancolie de leurs ancêtres, ces deux moines de la littérature n'étaient-ils pas cousins germains ?

³² *Correspondance*, éd. citée, t. II, p. 187.

³³ *Conversations with George Moore*, éd. citée, p. 108.

CHAPITRE IV

L'INFLUENCE DES GONCOURT

Toujours à l'affût de nouveautés parisiennes, comment le Moore des années « 80 » n'aurait-il pas cédé avec l'avant-garde littéraire de l'Angleterre victorienne à l'attrait de l'art moderniste des Goncourt ? Il a été d'autant plus fortement séduit, pensons-nous, qu'il partageait leur admiration pour Degas. En effet, il n'est pas invraisemblable d'imaginer que l'intérêt des deux frères pour le peintre ait pu leur valoir les faveurs du jeune Irlandais.

Huysmans a parfaitement montré ce qu'avaient en commun les Goncourt et Degas :

L'exécution de Monsieur Degas, écrivait-il, me rappelle, à bien des points de vue, l'exécution littéraire des frères Goncourt (...) De même que pour rendre visible, presque palpable, l'extérieur de la bête humaine, dans le milieu où elle s'agit, pour démonter le mécanisme de ses passions, expliquer les marches et les relais de ses pensées, l'aberration de ses mouvements, la nouvelle éclosion de ses vices, pour exprimer la plus fugitive de ses sensations, J. et E. de Goncourt ont dû forger un incisif et puissant outil, créer une palette neuve, ses tons, un vocabulaire original, une nouvelle langue ; de même, pour exprimer la vision des êtres et des choses dans l'atmosphère qui leur est propre, pour montrer les mouvements, les postures, les gestes, les jeux de la physionomie, les différents aspects des traits et des toilettes selon les affaiblissements ou les exaltations des lumières, pour traduire des effets incompris ou jugés impossibles à peindre jusqu'alors, Monsieur Degas a dû se fabriquer un instrument tout à la fois ténu et large, flexible et ferme.¹

Moore allait à son tour souligner cet accord dans *Impressions et Opinions* :

Au point de départ, son dessin est aussi classique que celui d'Ingres, mais, au lieu de prendre ses sujets dans l'antiquité, il a choisi de peindre la scène de l'opéra selon les lois d'une esthétique essentiellement étrange. Ainsi a-t-il créé un art apparenté à celui des Goncourt, atteignant parfois la grandeur d'une page de Balzac.²

Il n'est donc pas étonnant que Moore ait demandé à Zola — déférent admirateur, alors, de ses illustres aînés — de le présenter à Edmond de

¹ *L'Art moderne*, vol. VI des *Œuvres complètes*, Paris, Crès, p. 139.

² *Impressions and Opinions*, éd. citée, p. 227.

Goncourt. Plus tard, de Londres, il réussit même à se faire inviter à Auteuil, en docte compagnie. Sans doute n'a-t-il pas dû avouer d'emblée le but de sa visite ! Il songeait, en effet, à écrire un article sur le romancier et, pour prouver à ses compatriotes l'estime en laquelle celui-ci le tenait, il méditait de l'intituler : *Un déjeuner chez Edmond de Goncourt*. Il allait préciser ses intentions quelques jours plus tard dans une lettre à ce dernier :

Je crois que vous m'avez accordé promesse (sic) de faire un article au sujet de ma visite chez vous. Vous avez même, si je ne me trompe pas, proposé de m'envoyer la préface de *Chérie*. J'en aurais besoin.³

Le livre fut envoyé, la promesse tenue. L'article, publié dans la *St-James's Gazette*⁴ sous le titre choisi, commençait par la phrase suivante qui définissait à la fois les tendances littéraires du cénacle et l'objet des entretiens :

Quelques jours avant la publication de son dernier roman, *Chérie*, Ed. de Goncourt invitait les membres de l'école naturaliste pour l'entendre lire la préface du livre précité — préface maintenant célèbre — dans laquelle il fait ses adieux à la littérature. Les invités étaient Zola, Maupassant, Alexis, Huysmans et l'auteur de ces lignes.

Belle occasion pour le jeune écrivain à peu près inconnu en France comme en Angleterre de se signaler au public et de classer son appartenance au naturalisme.

Après avoir décrit la célèbre maison d'Auteuil et qualifié son propriétaire d'« un des plus grands prosateurs des temps modernes », Moore évoquait l'étroite collaboration des deux frères :

Il est impossible de parler du travail de l'un sans aussitôt se demander ce que l'autre y aurait ajouté s'il avait vécu. A Auteuil, aucune fausse sentimentalité ne nous empêche de parler de Jules de Goncourt⁵ (...) Si nous avions écrit indépendamment l'un de l'autre, disait Edmond, on nous aurait considérés comme des plagiaires. Si on nous avait interrogés en sortant d'un salon, nos opinions sur les convives auraient en tout point coïncidé. Maintenant encore, lorsque je suis à ma table de travail, il m'arrive de lever les yeux pour chercher le visage bien aimé ; en pensée, je lui demande, malgré moi le conseil qui ne m'a jamais manqué pendant tant d'années.

Au cours du déjeuner, à une question posée par Moore concernant d'« atroces livres » récemment publiés à Paris, propres à jeter le discrédit sur le mouvement naturaliste, Zola, approuvé par Goncourt, calmait les inquiétudes de son jeune disciple et ajoutait :

Il y a quelques années, nous avons proposé une nouvelle formule dans les livres qui traitaient de nouveaux sujets, écrits dans un style passion-

³ Lettre en français, inédite, non datée, que l'Académie Goncourt a bien voulu nous autoriser à publier.

⁴ Numéro du 13 mai 1884.

⁵ Rappelons que Jules de Goncourt est mort en 1870.

né et nerveux ; ils exhalaient l'odeur de l'humanité comme aucun ne l'avait fait jusqu'alors. Nous avons pris le public par surprise. Le scandale que nos noms soulevèrent dans la presse nous amena des milliers de nouveaux lecteurs (...).

Par cet article-interview, Moore présentait aux lecteurs anglais Jules et Edmond de Goncourt, en faisant de celui-ci le père de l'école naturaliste.

Le tempérament des deux frères et celui de Moore présentent un certain nombre de traits communs. Tous trois ont certainement manqué de force créatrice (Edmond et Jules surtout, peut-être). Tous trois, aussi, ont aimé la femme plus cérébralement que physiquement. Dans leur célibat obstiné, qui leur paraissait nécessaire à l'éclosion et à l'approfondissement de leur talent, ils ont vécu en maniaques de la plume, ramenant toute expérience sur le plan littéraire. Attentifs à leur bien-être matériel, enclins à cultiver leurs manies et leurs marottes, ils étaient naturellement portés à parler d'eux-mêmes et des à-côtés de la vie littéraire. D'où le *Journal* des uns, les nombreux volumes autobiographiques de l'autre.

Ce journal, lisons-nous dans la préface, est notre confession de chaque soir (...). Dans cette autobiographie, au jour le jour, entrent en scène des gens que les hasards de la vie ont jetés sur le chemin de notre existence (...), ambitieux, en un mot, de représenter l'ondoyante humanité dans sa vérité momentanée (...), de faire revivre auprès de la postérité nos contemporains dans leur ressemblance animée, de les faire revivre par la sténographie ardente d'une conversation, par la surprise physiologique d'un geste (...), par ce je ne sais quoi qui donne l'intensité de la vie (...).

Sans qu'il eût jamais formulé son ambition, Moore n'a-t-il pas tenté une expérience en bien des points analogue dans *Salut et Adieu*, le plus marquant de ses ouvrages autobiographiques ? Quant à *Mémoires de ma vie morte*, nous avons déjà signalé que l'auteur en trouva le titre dans le *Journal* des Goncourt.

Edmond de Goncourt, le premier, semble-t-il, initia Moore à l'art du XVIII^e siècle français et lui en fit connaître les galanteries et les raffinements. Celui-ci n'a-t-il pas avoué à Barrett Clark qu'il avait abondamment paraphrasé le livre de l'aîné des Goncourt — *Mademoiselle Clairon* — dans le chapitre d'*Impressions et Opinions* intitulé *Une actrice du XVIII^e siècle ?* Moore y écrivait en particulier : « Je n'ai rien lu avec plus d'intérêt. Ma connaissance de la vie en a été nettement augmentée ; en ce moment je ne connais personne aussi intensément et aussi totalement que Mlle Clairon. Je ne pourrais pas être plus élogieux ! »⁶

Rappelons la date de publication d'*Impressions et Opinions* : 1891. Or, trois ans auparavant, dans ses *Confessions*, Moore n'avait pas précisément prononcé l'éloge d'Edmond, il s'en fallait : « Goncourt n'est pas un artiste (...) il me fait l'effet d'une vieille femme qui pousse des cris

⁶ *Impressions and Opinions*, éd. citée, pp. 111-112.

perçants, en quête de l'immortalité. »⁷ Comment expliquer ce revirement ? Le chapitre d'*Impressions et Opinions*, publié d'abord sous la forme d'un article de revue, avait été rédigé à une date antérieure à 1888. Pourtant, l'auteur l'a inclus dans son volume d'essais de 1891... Moore a-t-il voulu ainsi corriger ce qu'avait d'excessif son jugement des *Confessions* ?

Abordons le problème des sources. *Un Amant moderne* n'est pas le seul livre à porter la marque des Goncourt, comme l'affirme Moore (« *Un Amant Moderne* était le livre d'un jeune homme, un texte maladroït tiré de ses souvenirs de Balzac, de Zola et des Goncourt »), mais un de ceux qui la porte le plus nettement. Il a été rédigé lorsque Moore tenait en haute estime les auteurs de *Germinie Lacerteux* et qu'il fréquentait Edmond. De même que *Charles Demailly* et *Manette Salomon*, il est d'abord caractérisé par son manque apparent de composition. Il se divise en 36 chapitres qui n'ont pas entre eux de lien solidement tissé. Ce sont plutôt des tableaux illustrant de petites scènes prises sur le vif, une suite maladroitement agencée d'instantanés. En veut-on des exemples ? voici les titres des premiers chapitres : *Un collectionneur de tableaux*, *La peinture fondée sur l'imagination*, *En peignant une Vénus*, *Un vendeur de tableaux*, *Mr. Vicome*, *Abandon*, *La jeunesse de Lewis Seymour*, *A la campagne*, *Décorations*, *Une partie de tennis*, *L'amour et l'art*, *Enfin*, *Un jour de vacances*, *Jalousie*, *Scandale*, *Travail*, *Mère et Maîtresse*, etc. Il serait fastidieux de rappeler ici la table des matières des deux livres français. Ils se présentent aussi sous l'aspect d'un album d'impressions et de sensations variées. Si l'art et l'artiste sont bien également au centre des trois romans, le comportement du héros, en revanche, y diffère. Le Lewis Seymour d'*Un Amant moderne* ne réussit que grâce aux femmes (en cela il ressemblerait plutôt à Garnotelle), alors que Charles Demailly et le Coriolis de *Manette Salomon* en sont la proie.

Les personnages de Moore manquent de relief, les milieux dépeints, de couleur. Les idées sont banales, les descriptions — sauf celles qui ont trait au monde artistique — sans grand intérêt. Ici et là, quelques notations rappellent la manière des Goncourt. Par exemple, la description suivante que l'on peut qualifier d'impressionniste :

The reflections of the willows and the studied carves of the swards trembled in the waters with all the strange delicacy of a Japanese water colour, whilst at the back confused heaps of foliage lay piled against a very pale blue sky.⁸

La référence à l'art japonais, notamment, est-elle tout à fait étrangère au souvenir des introducteurs en France d'Okousai ?

⁷ *Confessions d'un jeune Anglais*, éd. citée, p. 127.

⁸ Préface de *Lewis Seymour and some Women*.

⁹ *A Modern Lover*, éd. citée, p. 245.

« Le reflet des saules et les contours étudiés des pelouses se miraient dans l'eau avec toute l'étrange délicatesse d'une aquarelle japonaise, tandis que dans le fond, la masse indistincte du feuillage se dressait contre le ciel d'un bleu très pâle. »

Citons encore les lignes que voici se rapportant à Lady Helen :

She was as wayward a young lady as it is possible to imagine. From her earliest childhood the love of the «bizarre» was, as it were, the subsoil of her thoughts. She used to choose her dolls rather on account of their strangeness than their prettiness, and they became endeared to her in proportion as the other children did not like them. She loved people whose peculiarities singled them out from the rest, and she ever felt impelled to say unexpected things, things that would startle if they did not annoy those around her.¹⁰

Dans cet exemple, l'importance accordée au « bizarre », à l'« étrange » est également conforme à l'esthétique des Goncourt et de Baudelaire.

Ainsi *Un Amant moderne* est, dans une certaine mesure, l'œuvre d'un jeune admirateur des Goncourt qui, toutefois, est loin d'atteindre à leur virtuosité.

Le thème d'*Un drame en mousseline* (1886) est à peu près celui de *Renée Mauperin* : une étude psychologique, à travers une ou plusieurs jeunes filles, des milieux bourgeois de leur temps. Les Goncourt, du reste, avaient songé à intituler leur roman *La jeune Bourgeoise*, puis *La jeune bourgeoisie*. Dans une lettre à Flaubert, Jules mettait ce dernier au courant de leurs difficultés : « Nous avons abordé une jeune fille bourgeoise, de face, en plein, on glisse à tout moment dans les œufs à la neige. Et puis, peindre la bourgeoisie, c'est faire le tour d'une pièce de cent sous, on piétine sur place. »

De son côté, Edmond écrivait dans sa préface à l'édition de 1875 : « Les auteurs ont, préférablement à tout, cherché à peindre, avec le moins d'imagination possible, la jeune fille moderne telle que l'éducation artistique et garçonnière des trente dernières années l'ont faite. »

Quant à Moore, nous savons par une déclaration à Vizetelly qu'il envisageait d'écrire après *La Femme du Cabotin* un roman sur la bourgeoisie. Il était, en effet, très frappé par le contraste que présentait la vie des jeunes Anglaises avec celle des jeunes Françaises. Plus tard, il choisit de peindre la bourgeoisie irlandaise au lieu de l'anglaise.

L'influence des Goncourt sur *Un Drame en mousseline* ne revêt, à vrai dire, qu'une importance limitée. Des rares notations qu'ils ont inspirées, nous ne retiendrons que cette allusion à l'art oriental et au XVIII^e siècle français :

Her hands laid like china ornaments on her lap; her feet were tucked

¹⁰ *A Modern Lover*, éd. citée, p. 90.

« C'était une jeune femme, fantasque à l'extrême. Depuis sa tendre enfance, l'amour du « bizarre » déterminait presque toutes ses pensées. Elle choisissait ses poupées en raison de leur étrangeté et non de leur beauté, et elles lui étaient d'autant plus chères que les autres enfants ne les aimaient pas. Elle chérissait les gens que leurs particularités situaient en marge de la société ; elle avait une évidente propension à formuler des choses inattendues qui étonnaient ou importunaient son entourage. »

under the black-pleated skirt, and she sometimes raised her Greuze-like eyes and looked at her daughter.¹¹

Comparer le roman de Moore à celui des Goncourt, c'est conclure nettement en faveur de *Renée Mauperin*. En fait, nous ne conservons des nombreuses jeunes filles d'Irlande que des images agréables, certes, mais floues. En revanche, la forte personnalité de Renée fait qu'elle se détache nettement des autres héros du livre. Ainsi que l'écrit avec pertinence François Fosca, elle est « une des rares jeunes filles du roman français au XIX^e siècle ».

Annonçant la préparation d'un autre roman sur la jeune fille, Edmond de Goncourt écrivait dans la préface de *La Faustine* (1881) :

Je veux faire un roman qui sera simplement une étude psychologique et physiologique de jeune fille, grandie et élevée dans la serre chaude d'une capitale, un roman bâti sur des « documents humains » (Cette expression très blaguée dans le moment, j'en réclame la paternité).

Puis dans la préface du livre en question, *Chérie* (1884), il ajoutait :

Ce roman a été écrit avec les recherches qu'on met à la composition d'un livre d'histoire, et je crois pouvoir avancer qu'il est peu de livres sur la femme, sur l'intime fémininité de son être depuis l'enfance jusqu'à ses vingt ans, peu de livres fabriqués avec autant de causeries, de confidences, de confessions féminines (...). Je me suis appliqué à rendre le joli et le distingué de mon sujet et j'ai travaillé à créer de la « réalité élégante ».

Si l'on était tenté de prendre l'auteur d'*Un drame en mousseline* pour un émule de Goncourt, il suffirait, pour changer d'opinion, de se reporter à la fameuse phrase de Moore, déjà citée : « Je crois que peu dans le document humain. Le souvenir est le meilleur. »

Certains passages des *Confessions d'un jeune Anglais* n'auraient sans doute pas été écrits, si Moore avait ignoré l'œuvre des Goncourt. Ainsi, au chapitre intitulé *Réflexions dans un appartement du Strand*, l'auteur se retrouvant seul dans sa chambre « jonchée de manuscrits et de publications curieuses » ouvre le *Journal* des Goncourt et lit : « Il est vraiment curieux que ce soient les quatre hommes les plus purs de tout métier et de tout industrialisme, les quatre plumes les plus entièrement vouées à l'art, qui aient été traduits sur les bancs de la police correctionnelle : Baudelaire, Flaubert et nous. »¹² Ce qui lui fait écrire :

Oui, c'est vraiment curieux, et je ne veux pas gâter le piquant de cette réflexion en y ajoutant un commentaire (...). La réflexion des Goncourt est assez éloquente et suggestive ; (...) Si, en Angleterre, le ministère public ne cherche pas à fouler aux pieds la littérature, les moyens de tyrannie ne manquent pas (...). Comme en France, ceux qui aimaient la

¹¹ *A Drama in Muslin*, éd. citée, p. 48.

« Ses mains (de Mrs Barton) reposaient sur ses genoux comme des objets de porcelaine ; ses pieds étaient repliés sous la jupe plissée noire ; elle levait parfois les yeux qui ressemblaient à ceux d'un personnage de Greuze, et regardait sa fille. »

¹² Le texte figure à la date du 27 déc. 1860 dans le 1^{er} vol.

littérature de la façon la plus pure, qui étaient les moins mercenaires dans leur amour, furent signés (sic) pour la persécution, et tous trois furent chassés en exil : Byron et Shelley il y a 50 ans ; il y a 20 ans Swinburne (...). Aujourd'hui, la puissance commerciale de Mr. Muddie et de Mr. Smith est mise en action pour m'écraser.¹³

A la fin du même chapitre, les lignes suivantes ont probablement été inspirées par la lecture des Goncourt qui se vantaient d'avoir provoqué la « résurrection de l'art du XVIII^e siècle » :

Chaque siècle a son idéal spécial, l'idéal du XIX^e est un jeune homme. Le XVIII^e est seulement femme : voyez les tapisseries, les charmantes déesses qui se montrent dans une nudité délicieuse, les nobles bois, les châteaux élancés (...), aucune archéologie ne glace l'imagination, c'est une riante fantaisie (...) Voyez les Fragonard — les dames en corsages à pointes, leurs petits pieds se montrant parmi la neige des jupons.¹⁴

On a parfois rapproché, sans jamais préciser les analogies ou les emprunts, *Esther Waters* (1894) de *Germinie Lacerteux* (1864). Dans quelle mesure l'œuvre française a-t-elle pu influencer celle de Moore ?

Dans leur préface, les Goncourt indiquent les raisons qui les ont poussés à écrire leur livre : ils se sont demandé si « ce que l'on appelle les « basses classes » n'avaient pas droit au roman », si « les misères des petits et des pauvres parleraient à l'intérêt, à la pitié, aussi haut que les misères des grands et des riches ». Comme eux, Moore a éprouvé l'exceptionnel besoin d'écrire un roman d'où toute préoccupation esthétique fût absente.

Germinie Lacerteux est l'histoire de la double existence d'une vieille servante des Goncourt, Rose Malingre. Ils l'apprirent avec ébahissement après la mort de cette dernière. Profondément émus par tant de détresse cachée, ils en ont fait une œuvre vraie, d'une touchante humanité. De son côté, Moore raconte simplement, et avec un pouvoir d'émotion d'autant plus vif qu'il est cette fois-ci authentique, la vie pitoyable d'une femme du peuple.

Après l'échec de *Mike Fletcher* (1889), Moore confiait à Clara Lanza : « Mon prochain roman (*Esther Waters*) sera plus humain. Je me baignerai dans les émotions les plus simples et les plus naïves, qui sont le pain quotidien de l'humanité. »¹⁵ Et *Esther Waters* sera son chef-d'œuvre comme *Germinie Lacerteux* était celui des Goncourt.

Vu l'importance de *Germinie Lacerteux* et la considération dont le livre jouissait dans les milieux que fréquentait Moore, il semble probable que celui-ci en ait eu connaissance avant de composer le sien. Sommes-nous alors fondés à voir en *Esther Waters* une œuvre influencée par les Goncourt ? Le critique James Huneker, pour sa part, en semblait persuadé : « Ayant étudié *Germinie Lacerteux* jusqu'à ce qu'il la connût dans tous les détails, Moore transposa le roman dans la note de Fielding.

¹³ *Confessions d'un jeune Anglais*, éd. citée, pp. 229-30.

¹⁴ *Id.*, pp. 239-240.

¹⁵ Cité par Hone à la page 161.

Son *Esther Waters*, de beaucoup son héroïne la plus simple et la plus saine, (...) c'est Germinie Lacerteux en anglais. Mais c'est admirablement fait. »¹⁶

Confrontons à notre tour les deux romans :

1. L'un et l'autre ont pour personnage principal une femme issue du peuple, blessée par la vie. Cependant, chaque héroïne évolue dans un cadre particulier.

2. Le thème de l'amitié unissant la servante à sa maîtresse est commun aux deux livres. Germinie et M^{lle} de Varandeuil, de même qu'Esther et Mrs. Barfield, vivent dans une atmosphère de confiance mutuelle et d'affectueuse estime. Les premières lignes du livre français en témoignent :

Sauvée ; vous voilà donc sauvée, Mademoiselle ! fit avec un cri de joie la bonne qui venait de fermer la porte sur le médecin, et, se précipitant vers le lit où était couchée sa maîtresse, elle se mit avec une frénésie de bonheur et une furie de caresses à embrasser, par-dessus les couvertures, le pauvre corps tout maigre de la vieille femme, tout petit dans le lit trop grand comme un corps d'enfant.

La vieille femme lui prit silencieusement la tête dans ses deux mains, la serra contre son cœur, poussa un soupir, et laissa échapper : « Alons ! il faut donc vivre ! »

Comme en témoigne, dans le roman anglais, le premier paragraphe se rapportant à Esther et à sa maîtresse :

When their eyes met at prayers, there was acknowledgment of religious kinship. A glow of happiness filled Esther's soul, for she knew they were united — she and her mistress — under the sweet dominion of Christ. (...) And in that dim room of little green sofas, bookless shelves, and bird cages, the two women — mistress and maid — sealed the bond of a friendship which was to last for life.¹⁷

Et cependant, la similitude n'est qu'apparente. La nature même des rapports de servante à maîtresse diffère fondamentalement d'une œuvre à l'autre. Alors que, dans le texte anglais, les deux femmes communient dans la foi chrétienne, l'affection que ressentent l'une pour l'autre Germinie et M^{lle} de Varendeuil demeure sur le plan des relations humaines, comme le prouve le passage suivant :

Que ses maîtres soient les meilleurs, les plus familiers, les plus rapprochés même de la femme qui les sert : ils n'auront pour elle que les

¹⁶ Overtones, London, 1904, p. 191.

¹⁷ *Esther Waters*, Leipzig, Heinemann & Balestier, 1894, pp. 42-3 : Quand leurs regards se croisèrent, pendant la prière, elles sentirent les affinités religieuses qui existaient entre elles. Une flamme de bonheur emplit l'âme d'Esther, car elle comprit qu'un lien secret l'unissait à sa maîtresse sous la douce souveraineté du Christ (...) Et là, dans cette pièce obscure meublée de sofas verts, de rayons sans livres et de cages d'oiseaux, les deux femmes — maîtresse et servante — conclurent un pacte d'amitié qui devait durer leur vie entière. (trad. par D. Halévy et M^{lle} Laparra.)

bontés qu'on laisse tomber sur un animal domestique. (...) Ils n'imagineront pas qu'elle ait une autre place pour souffrir que son corps ; et ils ne lui supposeront pas les malaises d'âme, les mélancolies et les douleurs immatérielles dont ils se soulagent par la confiance à leurs égaux. Pour eux, cette femme qui balaye et fait la cuisine n'a pas d'idées capables de la faire triste ou songeuse (...).¹⁸

3. Comme le thème de l'amitié, celui de la déchéance est commun aux deux œuvres. Mais là encore, l'analogie est superficielle. En effet, si la déchéance de Germinie est due à sa faiblesse de femme esclave de ses sens, celle du mari d'Esther résulte de sa passion pour le jeu. Par ailleurs, l'évolution des deux héroïnes n'est pas identique : l'agonie de Germinie est atroce dans un réalisme d'où toute espérance semble bannie. Esther, elle, après la mort de son mari qui la laisse sans ressources avec un fils de 15 ans, va reprendre du service chez son ancienne maîtresse. Dans la maison rendue presque méconnaissable par les ravages du pari mutuel, les deux femmes vont vivre côte à côte une existence paisible, acceptant avec sérénité leur destinée.

4. Chacune des deux héroïnes a sa personnalité propre. Les Goncourt mettent l'accent sur la sexualité de Germinie :

De cette femme laide s'échappait une âpre et mystérieuse séduction. L'ombre et la lumière, se heurtant et se brisant à son visage plein de creux et de saillies, y mettaient ce rayonnement de volupté jeté par un peintre d'amour dans la pochade du portrait de sa maîtresse. Tout en elle, sa bouche, ses yeux, sa laideur même, avait une provocation et une sollicitation. Un charme aphrodisiaque sortait d'elle, qui s'attaquait et s'attachait à l'autre sexe. Elle dégageait le désir et en donnait la commotion.¹⁹

Esther, en revanche, tout en étant jolie et attirée par les hommes, n'en est pas moins ouverte aux réalités surnaturelles :

The Scent of earth and leaves tingled in the sense; the cawing of the rook coming home interested her; she was full of exquisite love for the earth, and of a desire to mix herself with the innermost essence of things.²⁰

Notons les modifications apportées à la version remaniée (1920) du même passage : « ...The cawing of the rooks coming home took her *soul* away skyward in an exquisite longing; and she was at the same time full of a *romantic* love for the earth. »²¹

¹⁸ *Germinie Lacerteux*, bibliothèque Charpentier, Paris, pp. 44-5.

¹⁹ *Id.*, p. 60.

²⁰ *Esther Waters*, Leipzig, Heinemann and Balestier, 1894, p. 57 : L'odeur de la terre et des feuilles la faisait tressaillir ; le croassement des corneilles qui regagnaient leur nid captait son intérêt ; elle éprouvait à la fois un amour intense pour la terre et le désir d'être mêlée à l'essence la plus intime des choses.

²¹ *Esther Waters*, London, Heinemann, 1920, p. 44 : ... Le croassement des corneilles qui regagnaient leur nid s'emparait de son âme et l'emmenait au ciel, exquisément. Et, dans le même instant, elle éprouvait pour la terre un désir romantique.

Certes, Esther se laissera séduire et aura un enfant illégitime, mais elle conservera toujours en elle une pureté, une délicatesse de sentiments qui la distinguent de Germinie. D'où une différence de ton entre les deux romans : celui des Goncourt répond aux exigences de l'école naturaliste, alors que le livre anglais s'en est considérablement éloigné.

5. Le roman des Goncourt est, du commencement à la fin, axé sur les rapports de Germinie et de M^{lle} de Varandeuil. Cette dernière est décrite aussi minutieusement que la servante.

Dans *Esther Waters*, les relations de la jeune femme et de Mrs. Barfield n'occupent, en revanche, que le début et la fin du livre. Et si nous connaissons les diverses phases de la vie d'Esther, en rapport étroit avec le milieu dont elle est la victime, nous ignorons à peu près tout de sa maîtresse, qui reste à l'arrière-plan.

6. En conclusion, et pour les raisons indiquées plus haut, nous ne pouvons faire nôtre l'affirmation de James Huneker. S'il n'est pas impossible que Moore ait voulu, par opportunisme, reprendre dans *Esther Waters* le thème des Goncourt, il en a fait cependant une de ses œuvres les plus personnelles, où l'élément autobiographique du monde des courses est étroitement mêlé à la fiction.

Reste à étudier l'influence possible des Goncourt sur les deux romans pseudo-religieux ou « cérébraux-sensualistes » de Moore. On a, en effet, rapproché *Evelyn Innes* (1898) de *La Faustin* (1882) et *Sœur Thérèse* (1901) de *Sœur Philomène* (1861).

Les héroïnes des deux premiers sont des actrices : *La Faustin* est une tragédienne, *Evelyn* une chanteuse d'opéra. C'est, à notre avis, le seul point qui les rapproche !

Quant à la comparaison de *Sœur Thérèse* et de *Sœur Philomène*, on s'est borné, outre-Manche, à citer les titres ! Allons plus avant.

Les Goncourt se sont rendus plusieurs fois à l'hôpital de la Charité pour y faire des études « sur le vrai, sur le vif, sur le saignant ». Ils ont réussi, dans *Sœur Philomène*, à faire oublier leurs fiches et leur scrupuleuse méthode d'investigation. Leur livre est de ceux qui s'imposent à l'esprit du lecteur. Le portrait de l'héroïne est buriné, alors que celui de *Sœur Thérèse* n'est dessiné qu'au pointillé. Le récit va droit au dénouement avec une rigueur toute classique, sans qu'aucune digression n'en ralentisse le mouvement. L'écriture, moins « artiste » que celle d'autres ouvrages, est plus dense, plus percutante. On n'oublie pas facilement la « grosse cuisinière flamande, toujours un peu allumée d'eau de vie, craquant de graisse, crevant de rire, éclatant d'une joie crapuleuse ». On chercherait en vain un portrait semblable dans *Sœur Thérèse* qui est un produit de l'école esthétique.

L'héroïne des Goncourt répond à une vocation. Ses luttes pour obéir à son Seigneur nous empoignent par leur pathétique. C'est un des rares personnages que les deux frères aient décrits du dedans ; leur livre a un accent de vérité qui manque à celui de Moore.

En quoi se ressemblent, alors, les deux romans ? L'un et l'autre ont tout d'abord la vocation religieuse pour thème principal. Puis, l'un et l'autre contiennent des passages où l'élément impressionniste est prépondérant. En voici quelques exemples. Chez les Goncourt :

C'était en mai. Le ciel lumineux avait une clarté infinie, mais égale et sans éclat : on aurait dit un ciel blanc sur lequel un voile de tulle bleu aurait tremblé. L'air était pareil à l'haleine d'un matin. D'instant en instant, une brise s'élevait qui faisait courir un frisson dans les arbres et passait contre l'oreille des petites filles avec le bruit et le frémissement d'une caresse.²²

Par les vitrages et les rideaux, le soleil lui (Sœur Philomène) revenait en lueurs et en reflets qui la baignaient. Et dans cette clarté qui l'entourait et l'inondait, son visage, caressé par les transparences de sa coiffe et de son voile, brillait comme entouré d'un nimbe.²³

De Moore, cette description d'un portrait d'Evelyn par Manet :

The grey background, in which a casual ray of sunlight awoke tints more beautiful than in any eighteenth-century watered silks, delighted the eyes and held the mind prisoner; and out of all this miraculous grey the figure seemed to have arisen like an incantation, seemed to have grown as naturally as a rose grows among its leaves. Out of a grey tint and a rose tint a permanent music had been made (...) The face had been achieved with a shadow and a light, the light faintly gradated with a delicate shade of rose; and in the midst of this almost ungradated colour, the right eye had been drawn without the help of any shadow. In a bad light the picture looked ridiculous, and the loose drawing, which was inseparable from the genius of the painting, fretted the eye, but with a ray of light the beauties of the picture reappeared.²⁴

La genèse de *Sœur Philomène* est exposée dans le *Journal*, en date du 5 février 1860 :

Déjeuner chez Flaubert. Bouilhet nous conte cette tendre histoire sur une sœur de l'hôpital de Rouen (...) Il avait un ami, interne comme lui, et dont cette sœur était amoureuse — platoniquement, croit-il. Son ami se pend. Les sœurs de l'hôpital étaient cloîtrées et ne descendaient dans la cour de l'hôpital que le jour du Saint-Sacrement. Bouilhet était en

²² *Sœur Philomène*, nouvelle édition, Paris, Charpentier, pp. 29-30.

²³ *Id.*, p. 139.

²⁴ *Sister Theresa*, London, T. Fisher Unwin, 1901, pp. 46-7 : Un rayon de soleil fortuit jouait sur le fond gris en soulignant des teintes plus belles que la soie moirée du XVIII^e siècle. Cela ravissait les yeux et retenait l'esprit. Le modèle semblait avoir surgi comme un charme de tout ce gris miraculeux ; il paraissait avoir pris forme aussi naturellement que l'éclosion d'une rose (...) Le visage avait été achevé par une touche d'ombre et de lumière, celle-ci légèrement fondue en une délicate nuance rosée. Au milieu de cette couleur à peine esquissée, l'œil droit apparaissait sans ombre. Mal éclairé, le tableau semblait ridicule ; le regard du spectateur était irrité par le dessin imprécis, que l'on ne pouvait dissocier de la peinture géniale. A lui seul, un rayon de lumière suffisait à rendre les beautés du tableau plus éclatantes.

train de veiller son ami, quand il voit la sœur entrer, s'agenouiller au pied du lit, dire une prière (...) Lorsque la sœur se relevait, Bouilhet lui mettait dans la main une mèche de cheveux, coupée pour la mère du mort, et qu'elle prenait, sans un merci, sans une parole.

Pour *Sœur Thérèse*, Moore a disposé d'un modèle dont il a tiré essentiellement un personnage secondaire. A une cousine carmélite, il écrivait en effet :

Tous les deux, nous avons su faire des sacrifices — toi pour Dieu, moi pour l'art (...) Tu ne voudrais pas que je brûlasse *Sœur Thérèse* puisqu'en l'écrivant, j'ai rêvé très souvent à ton cloître, et qu'en créant l'âme de Sœur Véronique, je n'ai songé qu'à toi (...) Accepte ma sympathie et mon admiration pour ta vie de sacrifice, si semblable à la mienne, quoique si différente (...) ²⁵

Comme les Goncourt, Moore comparait volontiers « sa vie de sacrifices » pour l'art à celle qu'exige la vocation religieuse.

Quelle conclusion d'ensemble donner ? Il est bien dans la nature de Moore qu'il ait été attiré pendant quelques années par la curieuse personnalité littéraire des Goncourt qui voyaient en « l'épithète rare » la « marque de l'écrivain ». « Les effets brillants d'adjectifs des Goncourt m'avaient captivé pour un temps », écrivait-il dans les *Confessions d'un jeune Anglais*. En outre, comment n'aurait-il pas été sensible au réalisme de *Germinie Lacerteux* qui a ouvert la voie à Zola et à ses disciples ?

Enfin, Edmond de Goncourt donna le premier à Moore — qui n'a connu personnellement ni Gautier ni Flaubert — l'exemple vivant d'un écrivain tout entier consacré à son œuvre. Selon Vincent O'Sullivan, habitué lui aussi des milieux littéraires français et anglais de l'époque, Edmond de Goncourt était le seul écrivain à qui l'on pût comparer Moore, le seul dont les habitudes de vie vers la cinquantaine rappelaient celles de notre auteur.

Sans avoir été déterminante, l'influence des Goncourt sur Moore n'est pas négligeable : ils lui ont apporté le goût des « sensations modernes » qu'ils se sont eux-mêmes efforcés de traduire avec opiniâtreté, accordant à la « ciselure des phrases », au choix des mots une importance sans doute excessive. Ils lui ont donné le sens des nuances et des instantanés ; ils l'ont aidé à prendre conscience des innombrables ressources de la langue, enseignement précieux qu'il n'allait pas oublier.

²⁵ Lettre publiée dans *Avowals*, éd. citée, p. 274.

CHAPITRE V

L'INFLUENCE DE BALZAC

Après avoir été un disciple fervent de Zola pendant une dizaine d'années, George Moore se détourna du théoricien naturaliste, tout en conservant de l'admiration, et même de l'amitié, pour l'homme. C'est alors, nous l'avons vu, qu'il prit pour modèle Flaubert et les Goncourt que Zola appréciait et donnait en exemple. Mais lorsqu'à l'horizon littéraire du jeune Irlandais monta *La Comédie humaine*, elle couvrit bientôt tout de son ombre. Balzac remplaçait les Goncourt et Flaubert ; désormais, l'œuvre de Moore allait se détacher sur la sienne comme sur une immense toile de fond.

Les origines celtiques de Moore n'expliquent pas entièrement son inconstance en littérature, cette disponibilité permanente qui lui permettait d'accueillir spontanément de nouvelles influences, de brûler ce qu'il venait d'adorer. Une pareille attitude peut répondre, en effet, à une exigence intérieure. Elle peut aussi ne traduire que le penchant d'une nature velléitaire. Notre auteur, heureusement, s'est expliqué là-dessus d'un tour :

« De même que je laissais mes livres (sic) quand je m'étais assimilé (sic) autant que mon système l'exigeait, de même je laissais mes amis quand ils cessaient de m'être utiles. »¹ Et ceci :

« N'avez-vous jamais vu un cheval quitter soudain le coin d'un champ pour chercher plus loin des pâturages ? »² Ce qu'il appelait la « puissance initiale » de son être où les « instincts du cerveau » déterminaient ses abandons successifs, le guidaient dans sa patiente quête d'un style qui devait lui permettre de s'exprimer totalement.

Les lignes suivantes pourraient servir d'épigraphe à notre étude : « Balzac fut la grande influence morale de ma vie ; le point culminant de mes lectures fut la *Comédie humaine*. Sans doute je voltigeai parmi quelques vingtaines d'autres livres en prose et en vers, suçant un peu de miel, mais lui seul laissa quelque impression profonde sur mon esprit. »³

Nous avons déjà donné de nombreuses illustrations de la présence balzacienne dans l'œuvre de Moore. Ajoutons qu'elle est également sensible dans sa correspondance. En voici quatre exemples :

¹ *Confessions d'un jeune Anglais*, Paris, Savine, 1889, p. 31.

² *Id.*, p. 29.

³ *Id.*, p. 103.

En 1889, Moore écrivait à Clara Lanza au sujet d'une soirée chez Frank Harris : « Quelle conversation ! aussi fascinante que la lecture de la *Comédie humaine*. C'était un enchantement, une débauche cérébrale. » ⁴

Quelques années plus tard, à Dujardin : « En septembre, je serai en Touraine, le pays de Balzac. Vous voyez, il n'est jamais loin de mes pensées. » ⁵

D'une lettre adressée à Emily Meyer : « Rappelez-vous Balzac se rendant chez Mme Hanska, qui, en train de le lire, murmurait : « Mon Dieu ! j'espère que Balzac n'est pas cet horrible petit homme si excité qui fait les cent pas sur le trottoir d'en face ! » ⁶

Enfin, le 19 novembre 1920, à James Huneker : « Si vous désirez lire l'histoire d'un homme qui vit plus intensément que tout ce qui a jamais été écrit, lisez *Eugénie Grandet*. Il n'y a rien dans la vie, ni dans les livres, d'aussi intense que le père Grandet. »

Ainsi, au moment même où il était enfin maître de son art — il avait 68 ans — George Moore gardait intacte son admiration pour Balzac, de préférence à tout autre écrivain de notre langue.

Selon ses propres déclarations, c'est en lisant la préface de *Mademoiselle de Maupin* que Moore découvrit Balzac, non pas le Balzac du Père Goriot, mais celui de *Séraphita*, cette « nouvelle *Mademoiselle de Maupin* », comme il allait écrire dans les *Confessions*. Découverte, du reste, à laquelle Frank Harris et le peintre Jullian n'ont pas dû être étrangers. En tout cas, une chose est certaine : tandis qu'il ignorait le nom même de Balzac à son arrivée à Paris, Moore regagna Londres muni de la *Comédie humaine*, pressentant la part qu'elle allait tenir dans son existence.

En 1916, soit trente-cinq ans après la publication d'*Un Amant moderne*, Moore écrivait à E. A. Boyd au sujet de ce livre : « C'est, si vous voulez, un mélange de Balzac et des Goncourt. » ⁷

A cette époque-là, Moore croyait s'être dégagé des influences françaises qu'il avait rejetées une à une dans sa laborieuse recherche d'un moyen d'expression personnel. Les modèles français, bien que chers encore à sa mémoire, lui rappelaient le médiocre écrivain qu'il avait été à ses débuts : il s'amusait à le nommer « Amico Moorini », sorte de « barbare » qui avait eu la faiblesse d'écrire *Un Amant moderne* et tant d'autres mauvais livres dont le styliste refusait alors la paternité. Car Balzac, aussi bien que Zola, Flaubert, les Goncourt ou Huysmans, le reportait au temps où il avait été contraint d'oublier notre langue pour apprendre l'anglais.

Le passage suivant des *Confessions d'un jeune Anglais* nous révèle que Moore a songé aux *Illusions perdues* en composant *Un Amant*

⁴ Lettre du 12 novembre 1889.

⁵ Lettre du 25 avril 1907.

⁶ Lettre du 10 juin 1909.

⁷ Lettre du 16 juin 1916.

moderne : « C'est un non-sens que de croire que mon Lewis Seymour est moi-même ; vous savez que mon idée première était d'en faire le côté (sic) de Lucien de Rubempré que... Balzac a eu le génie d'éviter. »⁸

En effet, Lewis et Lucien sont proches parents : timides et pauvres, ambitieux et habiles, ces deux artistes ont besoin pour réussir de l'appui de femmes riches et influentes. Prêts à toutes les compromissions, l'un et l'autre parviennent à leurs fins. Mais *Un Amant moderne* n'est balzacien ni par la psychologie des personnages — assez rudimentaire —, ni par le style qui l'apparenterait plutôt à l'école décadente. L'est-il alors par la construction, la technique ? Oui, sans doute, dans la mesure même où Balzac, un des premiers, a tracé les voies du naturalisme. Car Zola lui a rendu pleine justice dans *Le roman expérimental* : « Le siècle (le début du XIX^e) appartenait aux naturalistes, aux fils directs de Diderot, (...) La chaîne se renouait, le naturalisme triomphait avec Balzac. »⁹

Sans doute l'avant-propos de 1848 de la *Comédie Humaine* contient-il des déclarations auxquelles Zola ne pouvait que souscrire. Par exemple : « En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs. »

Ainsi pour Moore, admirer Balzac, ce n'était pas nécessairement renier tout Zola. L'un et l'autre lui enseignèrent la rigueur scientifique dans la description, l'importance du document, et lui montrèrent l'intérêt qu'il y avait à peindre l'époque contemporaine en historien des mœurs.

Dans *Un Amant moderne*, une ou deux descriptions et quelques portraits ont pu être inspirés par la lecture de Balzac. Voici, par exemple, une brève évocation de Paris :

It was a midnight full of stars and dreams; the air was warm and tender; and in the mild and luxurious light of a moon swimming up through an illimitable expanse of blue, the gardens on the right and left seemed to realize even more than their name implied. But they were not in the least Greek. They were too fantastic, too weird, too encumbered with trivial strangeness of form and colour to be anything but modern.¹⁰

Des nombreuses descriptions de Paris par Balzac, notons celle-ci :

⁸ *Confessions d'un jeune Anglais*, éd. citée, p. 257.

⁹ *Le Roman expérimental*, éd. citée, p. 117.

¹⁰ *A Modern Lover*, éd. citée, p. 121 : « C'était un minuit plein d'étoiles et de rêves ; l'air était chaud, tendre, et, sous la somptueuse et douce lumière d'une lune parcourant l'étendue bleue illimitée du ciel, les jardins à droite et à gauche évoquaient beaucoup plus, comme au delà de leur nom. Ils n'avaient, toutefois, absolument rien de grec. Ils étaient trop fantastiques, trop surnaturels, trop encombrés de formes et de couleurs quelque peu étranges pour appartenir à d'autres temps qu'à l'époque moderne. »

Si le soleil jette ses flots de lumière sur cette face de Paris, s'il en épure, s'il en fluidifie les lignes ; s'il y allume quelques vitres, s'il en égaie les tuiles, embrase les croix dorées, blanchit les murs et transforme l'atmosphère en un voile de gaze ; s'il crée de riches contrastes avec les ombres fantastiques ; si le ciel est d'azur et la terre frémissante, si les cloches parlent, alors de là vous admirerez une de ces féeries éloquentes que l'imagination n'oublie jamais (...) ¹¹

Quant aux portraits, citons celui de Lady Helen, dans la version originale :

Lady Helen was very pale, and in the immaculate whiteness of her skin there was scarcely a trace of colour ; it was pure as the white of an egg, only around the clear eyes it darkened to the liquid, velvety tint, which announces a passionate nature. The head beautifully placed on a long, thin neck, fell into ever varying attitudes ; the waist, which you could span with your hands, swayed deliciously, and the slight hips recalled more those of the Bacchus than the Venus de Milo. ¹²

A défaut de passages parallèles, la *Comédie humaine* contient d'innombrables portraits de femmes dont on pourrait rapprocher celui que nous venons de citer. Le portrait de Mme d'Aiglemont, par exemple :

(...) Elle était pâle et parfaitement blanche. Sa peau d'une finesse prodigieuse, symptôme rarement trompeur, annonçait une vraie sensibilité, justifiée par la nature de ses traits (...) Son cou était un peu long peut-être ; mais cette sorte de cou est la plus gracieuse (...) S'il n'existait pas un seul des mille indices par lesquels les caractères les plus dissimulés se révèlent à l'observateur, il lui suffirait d'examiner les gestes de la tête et les torsions du cou, si variées, si expressives, pour juger une femme. ¹³

Dans la version remaniée d'*Un Amant moderne*, Lady Helen est ainsi décrite :

She (Lady Helen) was among the whitest of women, with hardly a trace of colour in her face, only a faint rose flush showing ; but round the eyes a darker tint announced a nature that would probably cause Lady Granderville trouble later on. The head, placed on a thin neck, fell into varying attitudes, and the waist, which one could span with one's hand, and the slight hips, recalled a Bacchus rather than a Venus. ¹⁴

¹¹ *La Femme de Trente Ans*, Paris, éd. R. Simon, 1935, p. 146.

¹² *A Modern Lover*, éd. citée, p. 121 : « Lady Helen était très pâle. Nulle trace de couleur dans la blancheur immaculée de son teint, un teint pur comme le blanc d'un œuf. Seule, autour des yeux clairs, l'ombre veloutée du cerne qui marque les natures passionnées. La tête, surmontant splendidement un long cou mince, changeait sans cesse d'attitudes ; la taille que l'on pouvait entourer des deux mains, se balançait délicieusement, et les hanches fines rappelaient plutôt celles de Bacchus que celles de la Vénus de Milo. »

¹³ *La Femme de trente ans*, Paris, Editions R. Simon, 1935, p. 124.

¹⁴ *Lewis Seymour and some Women*, éd. citée, p. 68 : « Elle était parmi les femmes les plus blanches ; son visage ne portait, pour ainsi dire, aucune trace de couleur ; sauf lorsqu'elle rougissait faiblement. Toutefois, autour des yeux, un cerne foncé trahissait une nature qui, plus tard, allait probablement

Le texte retouché est certainement meilleur que l'original. L'image réaliste du teint « pur comme le blanc d'un œuf » n'a pas été retenue. Et surtout, la phrase allégée, épurée, a trouvé naturellement son rythme. Faut-il voir dans ces retouches la manifestation d'une volonté d'indépendance à l'égard de Balzac ?

Cette même année 1916, Moore écrivait à John Eglinton : « Je travaille à *La Femme du cabotin*, éliminant les imitations de Balzac tout à fait inutiles. » On ne peut souhaiter preuve plus évidente de l'influence balzacienne sur la version originale du roman !

Les pages consacrées en 1885 aux poteries de Hanley, par exemple, rappellent, en effet, par le souci de l'auteur de n'omettre aucun détail évocateur, certaines descriptions de la *Comédie humaine*. Le passage suivant est significatif :

Below her, in the dazzling morning light, lay a valley miles upon miles in length. It was one of those terrible cauldrons in which man melts and moulds this huge age of iron. And of what did this valley consist? Of black plains that the sunlight could not change in color; of patches of grass, hard and metallic in hue; of tanks of water glittering like blades of steel; of gigantic smoke-clouds rolling over the stems of a thousand factory chimneys. Like the bayonets of an advancing army they came, encircling Bucknell, a single oasis in this black desert, through whose woods curled constantly the white steam of a passing train.

Kate stood on the side of a steep declivity. Through its worn sides black cinders protruded, and the ruins of deserted collieries stood close at hand. On her left, some fifty feet below, running in the shape of a fan round a belt of green, were the roofs of Northwood — a river of black brick unrelieved by any trace of color saving the yellow chimney — tops that were speckled upon a line of fluffy clouds. Sharp as the teeth of a double saw were the interminable gables, and not a ray of light glinted against the black windows. So black was everything that even the spire of the church remained a silhouette in the liquid sunlight that was poured as out of a diamond vase from the long pale space of sky which rose behind the hill of Western Coyney.¹⁵

causer des ennuis à Lady Granderville. La tête, surmontant un cou gracie, s'inclinait en diverses attitudes ; la taille, que l'on pouvait entourer d'une main, et les hanches fines rappelaient plutôt Bacchus que Vénus. »

¹⁵ *A Mummer's Wife*, New-York, 1903, p. 62. (texte identique à celui de l'édition originale) : « Dans la lumière éblouissante du matin, une interminable vallée s'étendait à ses pieds. C'était une de ces effroyables chaudières dans lesquelles l'homme fond et pétrit ce grand diable de fer. Au fond se dessinaient les replis sombres que le soleil ne colorait jamais, des plaques de gazon d'une teinte dure et métallique, avec des réservoirs d'eau brillants comme des lames d'acier. De gigantesques nuages de fumée couraient au-dessus des tuyaux de mille cheminées de fabriques ; et ces tuyaux, semblables aux baïonnettes d'une armée en marche, venaient encercler Bucknell, humble oasis au milieu de ce sombre désert, parmi ces bois constamment traversés par des trains qui laissaient une trainée continue de blanche vapeur. Kate se trouvait au bas d'une pente rapide, qui, dans ses larges flancs entr'ouverts, renfermait des monceaux de cendres noires, car, non loin de là, se trouvaient les ruines de houillères abandonnées. A sa gauche et à quelque

Voici la description retouchée :

(...) At the top of Market Street she stood at gaze, surprised by the view, though she had never seen any other. A long black valley between her and the dim hills far away, miles and miles in length, with tanks of water glittering like shades of steel, and gigantic smoke clouds rolling over the stems of a thousand factory chimneys. She had not come up this hillside at the top of Market Street for a long while; for many years she had not stood there and gazed at the view, not since she was a little girl, and the memories that she cherished in her workroom between Hanley and the Wevers were quite different from the scene she was now looking upon. She saw the valley with different eyes: she saw it now with a woman's eyes; before she had seen it with a child's eyes. She remembered the ruined collieries and the black cinder-heaps protruding through the hillside on which she was now standing. In childhood these ruins were convenient places to play hide and seek in. But now they seemed to convey a meaning to her mind, a meaning that was not very clear, that perplexed her, that she tried to put aside and yet could not. At her left, some fifty feet below, running in the shape of a fan, round a belt of green, were the roofs of Northwood-black brick unrelieved except by the yellow chimney-pots, specks of colour upon a line of soft cotton-like clouds melting into grey, the grey passing into blue, and the blue spaces widening. « It will be a hot day », she said to herself, and fell to thinking that a hot day was hotter on this hillside than elsewhere. At every moment the light grew more and more intense, till a distant church spire faded almost out of sight, and she was glad she had come up here to admire the view from the top of Market Street.¹⁶

cinquante pieds au-dessous, Northwood, avec sa ceinture de verdure et sa forme en éventail, étalait ses toitures, toute une sombre rivière de briques, que nulle autre couleur n'égayait, si ce n'était le jaune d'une file de cheminées, lançant comme un duvet de nuages. Ces innombrables pignons étaient aussi pointus que les dents d'une scie double, sans qu'aucun rayon n'éclairât leurs sombres croisées : tout y était si noir que la flèche même de l'église se détachait à peine à la lueur limpide du soleil. Celui-ci semblait jaillir d'un vase de diamant, dans la longue et pâle étendue de ciel qu'on découvrirait derrière les coteaux de Western Coyney. (Texte légèrement remanié de l'édition Charpentier, Paris, 1888, p. 52.)

¹⁶ *A Mummer's Wife*, London, Heinemann, 1918, pp. 66-7 : « En haut de la rue du marché, elle se tenait immobile, contemplant la vue avec surprise, bien qu'elle n'en eût jamais vu d'autre. » Au loin, entre elle et les collines aux contours indistincts, se dessinait une longue vallée noire, s'étendant sur des kilomètres, où l'on apercevait des réservoirs d'eau brillants comme des lames d'acier et de gigantesques nuages de fumée traînant au-dessus d'un millier de cheminées d'usine. Il y avait longtemps qu'elle n'avait pas gravi la rue du marché jusqu'en haut ; de nombreuses années avaient passé sans qu'elle s'y fût arrêtée pour contempler la vue ; elle n'y était pas venue depuis qu'elle était une petite fille, et les souvenirs qu'elle chérissait dans l'atelier situé entre Hanley et Wevers Hills étaient tout à fait différents de la scène qu'elle regardait maintenant ; elle voyait la vallée avec des yeux de femme ; autrefois c'était avec des yeux d'enfant. Elle se souvenait des charbonnages en ruines et des terrils sortant de la colline. Dans son enfance, ces ruines étaient des endroits merveilleux pour jouer à cache-cache. Aujourd'hui, elles lui semblaient avoir un sens, un sens qui n'était pas très clair, qui la rendait per-

A confronter les deux textes, on se persuade aisément qu'en débuisquant « les imitations tout à fait inutiles de Balzac », Moore éliminait à vrai dire les maladresses de plume de ses jeunes années. Dans la version originale, il se livre à une description précise : nous suivons dans le détail le spectacle qui s'offre à l'héroïne. La peinture objective des faits, qui ne souffre ni la digression ni la part du rêve, n'est pas sans rappeler la manière des réalistes français. En revanche, il émane de la page retouchée une douceur, un apaisement qui sont nouveaux. La description a été abrégée : certaines images ont disparu, par exemple celle des « tuyaux, semblables à des baïonnettes d'une armée en marche ». Moore sexagénaire a introduit le thème du retour au passé : « Elle voyait la vallée avec des yeux différents : elle la voyait maintenant avec des yeux de femme. » Kate se laisse gagner par des souvenirs qu'elle compare au spectacle présent : « Cela l'amusait de rester immobile en contemplation, opposant la réalité à ses réminiscences. » L'héroïne rêvant à son enfance, c'est un peu George Moore déroulant ses souvenirs. L'exactitude de la description intéresse moins l'écrivain que la ligne mélodique du récit, qu'une certaine intimité de ton propres toutes deux à ses œuvres de la maturité. Le style s'est simplifié, la phrase est plus harmonieuse et plus nuancée. Se « libérer » de Balzac ne signifiait-il pas surtout, pour Moore, atténuer les contrastes, tamiser les effets, substituer au réalisme de la description un impressionnisme qui correspondait mieux à la nature de sa sensibilité d'artiste ?

Dans *Un Drame en mousseline*, (1886) une ou deux évocations de jeunes filles et quelques remarques sur le célibat ou sur l'émancipation de la femme nous font songer, entre autres, à certaines pages d'*Eugénie Grandet*, d'*Une vieille Fille* et de *La Femme de trente ans*. Citons le passage — qui ne figure pas dans *Mousseline* (1915) — dans lequel l'auteur exprime le sentiment de solitude qui s'empare d'Alice Barton lorsqu'elle comprend qu'aucun homme ne voudra d'elle :

In the bleak winter noons, sitting with some wearying novel fallen on her knees, listening to the swishing of the long rain, or looking out on the blank snow-laden country, with its sepulchral mountains disappearing in the grey masses of cloud that the evening, like winding sheets, slowly and silently unrolled, she realized, seeing all along the far-reaching range of consequences, that she was no more than a plain girl, whom no man would care to marry, and who would have to live

plexe et auquel elle essayait de ne pas s'arrêter, sans cependant y parvenir. A sa gauche, à quelque quinze mètres au-dessous, s'étendant en éventail autour d'une ceinture de prés, se trouvaient les toits de Northwood. Ces derniers formaient un amas de briques noires dont la monotonie était rompue par le jaune des cheminées ; ils étaient tachés de couleur sur un fond de légers nuages cotonneux tournant au gris, et passant du gris au bleu, le bleu s'étendant sans cesse. « Il fera chaud aujourd'hui », se dit-elle, et elle pensa qu'une journée chaude sur cette colline était encore plus chaude qu'aillieurs. De minute en minute, la lumière devenait plus forte, et bientôt il lui fut impossible de distinguer dans le lointain la flèche d'une église ; et elle était heureuse d'être montée admirer le paysage. »

without any aim or object in life, an everincreasing burden to her people, an object of derision to her acquaintances.¹⁷

Bien que les deux héroïnes aient des caractères différents, la solitude d'Alice Barton n'est pas sans rappeler la souffrance de M^{lle} Cormon :

(...) En se retrouvant seule, elle songeait à sa jeunesse perdue, à sa fraîcheur fanée, aux vœux de la nature trompée ; et, tout en immolant au pied de la croix ses passions, poésies condamnées à rester en portefeuille, elle se promettait bien, si par hasard un homme de bonne volonté se présentait, de ne le soumettre à aucune épreuve et de l'accepter tel qu'il serait.¹⁸

Cependant, comme dans l'exemple tiré d'*Un Amant moderne*, la suppression du passage dans la version remaniée ne saurait évidemment signifier ipso facto que Moore ait voulu se libérer ainsi de toute influence étrangère.

Dans les *Confessions d'un jeune Anglais*, le chapitre consacré à *La Femme de trente ans* a probablement son origine dans le roman de Balzac. En effet, ce dernier est cité dès les premières lignes : « Balzac a écrit quelques pages admirables sur ce sujet ; le souvenir que j'en ai est vague et incertain, quoique durable, comme doit être tout souvenir de lui. »¹⁹ Et l'auteur ajoute d'un air de bravade qui fait sourire : « Je n'ai pas la crainte d'être plagiaire ; Balzac ne peut avoir tout dit ; il ne peut pas avoir dit ce que je veux dire. »²⁰ Et qu'ajoute Moore ? Qu'un jeune célibataire « raffiné » place son idéal dans une femme de trente ans parce qu'elle représente le plaisir et « tout ce qui est nécessaire pour séduire le cœur d'un jeune homme ». Qu'il brûle de percer le mystère que des yeux paisibles gardent jalousement. Qu'il l'imagine dansant avec lui, au cours d'un bal, habillée de satin blanc, les cheveux ornés de diamants, un bouquet d'orchidées à la main. Que seuls « la musique d'un vers » ou « le dessin de contours ondoyants » pourraient un instant le détourner d'elle, mais que sitôt cette soif artistique étanchée, sa passion n'en serait que plus forte. Qu'en comparaison, la jeune fille ne peut évoquer, en dépit de tous ses agréments, que la famille, c'est-à-dire le devoir, l'ennui. En somme voilà l'essentiel du message... que Balzac ne peut pas avoir délivré !

¹⁷ *A drama in Muslin*, éd. citée, p. 97 : « Dans les mornes midis d'hiver, assise avec quelque ennuyeux roman tombé sur les genoux, elle écoutait le sifflement d'une pluie persistante ou regardait la campagne recouverte d'une épaisse couche de neige immaculée. Les montagnes sépulcrales disparaissaient dans un grand nombre de nuages gris que le soir déroulait lentement et silencieusement, comme des linceuls ; elle se rendait compte, tout en comprenant les effets gros de conséquence de son raisonnement, qu'elle n'était qu'une fille sans beauté qu'aucun homme n'épouserait ; qu'elle devrait vivre sans avoir de but ni d'aspiration, en devenant de jour en jour une charge plus lourde pour les siens, un objet de dérision pour ses relations.

¹⁸ *La Vieille Fille*, Albin Michel, 1950, p. 73.

¹⁹ *Confessions d'un jeune Anglais*, éd. citée, p. 79.

²⁰ *Id.*, p. 80.

Nous ne jouerons pas ici le jeu cruel de la comparaison. Les quelques lignes qui suivent, extraites de la magistrale étude psychologique de Balzac, souligneront suffisamment ce que l'ouvrage de Moore a de sommaire :

Une femme de trente ans a d'irrésistibles attraits pour un jeune homme (...) Une jeune fille a trop d'illusions, trop d'inexpérience, et le sexe est trop complice de son amour; pour qu'un jeune homme puisse en être flatté; tandis qu'une femme connaît toute l'étendue des sacrifices à faire. Là où l'une est entraînée par la curiosité, par des séductions étrangères à celles de l'amour, l'autre obéit à un sentiment consciencieux. L'une cède, l'autre choisit (...) Enfin, outre tous les avantages de sa position, la femme de trente ans peut se faire jeune fille, jouer tous les rôles, être pudique et s'embellir même d'un malheur. Entre elles deux se trouve l'incommensurable différence du prévu à l'imprévu, de la force à la faiblesse.²¹

Si Moore, en composant le personnage de Mr. Brookes dans *Jours de printemps*, s'est probablement souvenu du Père Grandet, il n'a certes pas réussi, et de loin, à lui conférer les dimensions du modèle ! Du reste, il n'était pas dans sa nature de donner vie à des héros foncièrement différents de lui-même. Seules quelques-unes de ses héroïnes — Kate, Esther, Mildred, Evelyn — sont vraiment originales, comme conçues en dehors de lui. Cela n'empêche pas que plusieurs des conversations entre Mr. Brookes et Mr. Berkins, le prétendant de sa fille Grace, rendent un son balzacien. On en jugera par les citations suivantes, où il est question de la dot de la future épouse :

In dealing with me, he (Mr. Berkins) said, you are dealing, as you know, Mr. Brookes, with a man of means, a man who can afford to do the thing properly; you will not misunderstand me — you remember you told me that you had great difficulty in keeping the little folk who live here out of your house.

— The neighbourhood has never been the same since they put up that row of villas. A lot of indigent fortune hunters, they know my girls will have large fortunes at my death, so they come sneaking round the place like so many wolves.

— I can readily sympathise with you; one doesn't make money to keep idle young fellows in the luxuries of life.

— That is what I say.

— But you are not sufficiently firm, Mr. Brookes; had you been brought up in the hard school that I was you would be more firm; firmness is everything. You married early, I couldn't afford to do that. At sixteen I had to shift for myself (...) Once you have made a thousand pounds you can swim along a bit, but the first hundred, I shall never forget it! (...)

— There's no doubt that it is money that makes money (...) — I had never intended to get married, but when money really begins to accumu-

²¹ *La Femme de Trente ans*, éd. citée, pp. 127-9.

ate it pushes you along. It is curious how money takes you along. It is like a tide.²²

Et le dialogue de se poursuivre sur le même ton jusqu'au moment où Berkins, incapable de faire céder le père, rompt l'entretien par ces mots : « Dans ces conditions, Mr. Brookes, je ne prendrai pas votre fille. »

Comment ne pas songer ici, parmi beaucoup d'autres, aux passages suivants d'*Eugénie Grandet* :

Le vieux tonnelier (...) se disait intérieurement : ils sont là pour mes écus. Ils viennent s'ennuyer ici pour ma fille. Hé ! ma fille ne sera ni pour les uns ni pour les autres, et tous ces gens-là me servent de harpons pour pêcher ! (...) N'était-ce pas le seul dieu moderne auquel on ait foi, l'argent dans toute sa puissance, exprimé par une seule physionomie ?²³

Mais je n'ai pas le sou, et je travaille à mon âge comme un jeune compagnon, qui n'a pour tout bien qu'une mauvaise place et deux bons bras. Vous verrez peut-être par vous-même (il s'adresse à son neveu Charles) ce que coûte un écu quand il faut le suer.²⁴

Quant à *Célibataires* (1895), les aventures dans les ateliers parisiens de Mildred Lawson — jolie fille réfractaire au mariage, qui, faute de talent, se laisse aller et rate sa vie — pourraient la faire pénétrer dans le cercle de famille balzacien. « Elle avait échoué dans tout ce qu'elle avait entrepris », écrivait l'auteur « et le mariage lui apparaissait comme la seule solution aux difficultés de son existence ». Mais la crainte d'être épousée pour son argent la paralysait. Trop longtemps, elle avait vécu « à la surface des choses ». Il lui fallait maintenant « connaître la vie, boire la vie ». Dans son désespoir, elle s'écriait tout à la fin de la nou-

²² *Spring Days*, éd. citée, p. 26 : « En traitant avec moi », dit-il (Mr. Berkins), vous traitez, Monsieur, comme vous le savez, avec un homme qui a du bien, un homme qui a des moyens. Vous n'allez pas mal interpréter mes paroles. Vous m'avez raconté, vous vous en souvenez, que vous aviez beaucoup de peine à fermer la porte de votre maison aux petites gens du pays » — « Oui, cela a bien changé depuis qu'on a construit cette rangée de villas. Il y a un tas de misérables coureurs de dot qui savent que mes filles hériteront d'une grande fortune après ma mort ; aussi rôdent-ils furtivement autour de mon bien, comme des loups. » — « Je partage volontiers vos sentiments ; on n'amasse pas de l'argent pour entretenir dans une vie luxueuse de jeunes oisifs. » — « C'est ce que je dis. » — « Mais vous n'êtes pas assez ferme, Monsieur ; si vous aviez été élevé à une aussi dure école que moi, vous le seriez davantage ; la fermeté, il n'y a que cela. Vous vous êtes marié jeune ; moi, je n'ai pas pu. A seize ans, j'ai dû me débrouiller seul (...) Quand vous avez amassé un millier de livres, vous pouvez vous permettre de vous reposer un peu, mais la première centaine, je ne l'oublierai jamais ! » — « Il n'y a pas de doute, c'est l'argent qui fait l'argent. » — « Je n'avais jamais pensé à me marier, mais quand l'argent commence vraiment à s'accumuler, il vous pousse en avant. C'est curieux comme l'argent vous pousse en avant. C'est comme une marée. »

²³ *Eugénie Grandet*, Hachette, 1925, pp. 43-4.

²⁴ *Id.*, p. 66.

velle : « Donnez-moi une passion pour Dieu ou pour les hommes, donnez-moi une passion. Sans cela je ne peux vivre. »

Ne pourrait-on comparer la soif de vivre de Mildred à celle de la « chaste » Suzanne de Balzac pour qui le mariage avec un des deux « célibataires » lui semblait être la seule façon de satisfaire ses ambitions ?

L'influence de Balzac ne s'est pas seulement exercée sur les livres naturalistes ou réalistes de Moore. Ainsi l'auteur a imaginé dans *Evelyn Innes* un dialogue entre l'héroïne et son séducteur, Sir Owen, qui porte tout entier sur Balzac. En voici quelques extraits :

J'ignore, dit Sir Owen, pourquoi je ne peux jamais voir Paris sans penser à Balzac. Vous ne connaissez pas Balzac, Evelyn ; un de ces prochains jours, il vous faudra le lire. Dès que je commence à observer Paris, je pense, je sens, je vois et je parle comme Balzac. Tenez, cette femme brune, là-bas, avec son visage méprisant, elle remplit mon esprit de phrases balzaciennes (...) Tous les gens intéressants sont balzaciens. Lorsque je m'aperçois qu'un homme admire Balzac, une sorte de franc-maçonnerie s'établit entre nous, et il m'intéresse autant que s'il avait aimé la même femme que moi. Avant même que vous commenciez de connaître Balzac, il vous faut avoir lu au moins vingt volumes. Quiconque ne connaît pas Balzac est un peu vulgaire. Nous, ses adorateurs, avons en commun un raffinement dans la sensation et une compréhension particulière de la vie (...) On ne peut comprendre Paris avant d'avoir lu Balzac ; il a découvert Paris, il a créé Paris (...) Nous sommes tous des créatures de l'imagination de Balzac. Vous êtes, Evelyn, intensément balzacienne. — « Est-ce que je vous rappelle une de ses héroïne ? », demanda Evelyn. « Laquelle ? » — « Vous ressemblez plus à une femme qu'il aurait pu décrire qu'à n'importe laquelle des héroïnes de la *Comédie humaine* dont je me souviens. Votre tempérament l'aurait certainement intéressé (...) Vous ressemblez davantage à l'adorable Lucien. » Finalement surgit du fond de sa mémoire le personnage d'Honorine, et il ajoute : « Vous avez toutes les deux quelque chose de délicat, de rare et de mystique. Mais je ne puis dire que je place *Honorine* très haut parmi les œuvres de Balzac (...) Pour moi, vous êtes plus virile, plus réelle qu'Honorine (...) Il y a naturellement la Duchesse de Langeais avec qui vous avez un air de famille ; mais elle n'est qu'une brillante esquisse, elle n'est pas mieux dessinée qu'Honorine (...) Non, Balzac n'a jamais peint votre portrait.²⁵

Nous retrouvons le souvenir de Balzac dans la préface de la version définitive de *Sœur Thérèse* (1919), roman qui constitue la suite d'*Evelyn Innes*. S'adressant à ses lecteurs — « tous balzaciens » —, Moore écrivait :

Dans la première édition d'*Evelyn Innes*, Ulick Dean déclare que l'on devrait prendre garde à ce que l'on écrit, car ce que l'on écrit arrivera. Eh bien, ce que Balzac écrivit est peut-être arrivé, et il se peut que je n'aie rien fait d'autre, dans ce livre-ci, que de réaliser un de ses plus fameux personnages.

²⁵ *Evelyn Innes*, London, T. Fisher Unwin, 1898, pp. 123-7.

Citation à rapprocher de cette autre que nous venons de souligner : « Vous êtes, Evelyn, intensément balzacienne ». N'est-il pas révélateur, aussi, à la fin d'*Honorine*, cet aveu de la jeune femme, dans une dernière lettre, avant de mourir : « Je suis une Sainte-Thérèse qui n'a pu se nourrir d'extases, au fond d'un couvent, avec le divin Jésus, avec un ange irréprochable, ailé, pour venir et pour s'enfuir à propos. » ? ²⁶ En effet, le nom de Sainte-Thérèse est précisément celui que Moore allait donner à Evelyn. En outre, le personnage d'Honorine qui aime tant Byron (il a « souffert comme les animaux souffrent ») et dont le cœur est « un poème qu'elle apporte à Dieu », présente quelque analogie avec celui d'Evelyn ; toutes deux, bien que dans des situations différentes, et chacune à sa manière, refusent finalement la brutale réalité du monde : Honorine, pour se réfugier dans la mort, parce que sa vie est « sans issue » ; Evelyn, pour rester au couvent sous le nom de Sœur Thérèse, parce qu'elle a perdu la voix qui faisait d'elle une grande cantatrice.

Nous rappelant, enfin, le dialogue sur Balzac, cité plus haut, nous sommes fondés à voir en *Honorine* une des sources d'*Evelyn Innes* et de *Sœur Thérèse*.

Dans *Les Amants d'Orelay*, ²⁷ le souvenir de *Massimilla Doni* brille dans l'esprit de Moore comme « l'étoile du matin ». Il a relu le dernier chapitre de la nouvelle avant de rédiger son récit. Il pense à une jeune femme, du nom de Doris, qu'il n'a pas revue depuis dix-sept ans, et dont personne ne peut lui donner des nouvelles. « Est-elle bien mariée ? A-t-elle un enfant ? » se demande-t-il avec angoisse. « Rappelle-toi, lecteur », poursuit Moore, « comment Balzac, arrivé à la dernière page de *Massimilla Doni*, déclare ne pas oser continuer son récit jusqu'au bout. « Un mot », écrit-il, suffira aux adorateurs de l'idéal : *Massimilla Doni* était grosse ».

Voici, sans doute, le texte de Balzac auquel Moore faisait allusion :

Les péris, les ondines, les fées, les sylphides du vieux temps, les muses de la Grèce, les vierges de marbre de la Certosa da Pavia, le Jour et la Nuit de Michel-Ange, les petits anges que Bellini le premier mit au bas des tableaux d'église (...) les délicieuses filles d'Orcagna dans l'église de San-Michele à Florence, les chœurs célestes du tombeau de Saint-Sebald à Nüremberg, quelques vierges du Duomo de Milan, les peuplades de cent cathédrales gothiques, tout le peuple des figures qui brisent leur forme pour parvenir à vous, artistes compréhensifs, toutes ces angéliques filles incorporelles accoururent autour du lit de Massimilla, et y pleurèrent. ²⁸

Comparant le sort de Doris à celui de Massimilla, Moore ajoutait :

... il eût été aussi disgracieux pour elle d'être enceinte que pour Massimilla Doni ; que toutes les péris, les nymphes et les fées de l'an-

²⁶ *Honorine*. Paris, Calman Lévy, nouvelle édition, 1886, p. 91.

²⁷ *The Lovers of Orelay*, récit de 120 pages environ faisant partie de *Memoirs of my dead Life* (1906).

²⁸ *Massimilla Doni*, dernier paragraphe de la nouvelle.

cienne légende, que toutes ses pareilles s'assemblaient autour de son lit, déplorant son état et la jugeant perdue, c'était plus que vraisemblable, et je m'allais assurément agenouiller en pensée avec elle, pénétré, comme Balzac pour Massimilla Doni, du sentiment qu'il eût été sacrilège que Doris pût être enceinte ou même mariée.²⁹

A la fin du récit — « fruit du souvenir et non de l'invention » — précisait Moore, les amants qui ont manqué le train découvrent une voiture vieille de quelque vingt ou trente ans :

Doris songeait à l'aspect qu'elle aurait en crinoline, et moi je me rappelais les illustrations d'une ancienne édition de Balzac dont j'étais l'heureux propriétaire. Comme les hommes ont l'air charmant en pantalons ajustés et bas noirs ! et, croisant les jambes, je suivais avec complaisance la ligne de mon mollet. Quelqu'un faisait cela dans les *Illusions perdues*. Elle et moi, allongés dans cette voiture, nous cherchions à laquelle des histoires de la *Comédie humaine* s'appliquerait le mieux notre cas : la seule que nous pûmes trouver fut celle où Mme Bargeton, un bas bleu de province, quitte Angoulême pour Paris avec Lucien de Rubempré. Il n'y avait pas de chemin de fer en 1840 : il leur avait fallu voyager en chaise de poste (...) Mme Bargeton était une femme d'au moins trente-cinq ans ; Doris était beaucoup plus jeune. Lucien n'avait que vingt-et-un ans. Les noms de ces personnages et de ceux qu'ils rencontraient au théâtre et dans le jardin des Tuileries (...) transportèrent mon esprit des crinolines et des bas blancs (...) à ces robes à taille haute du temps de la Restauration. Le souvenir de ces costumes me remplissait d'une tendresse et d'une mélancolie que je ne pouvais surmonter, et Doris, je le voyais, pensait au même sujet que moi.³⁰

La préface de *Mousseline* (1915) est intéressante, aussi, par sa référence à Balzac. Après avoir révélé la genèse d'*Un Drame en mousseline*, l'auteur s'arrêtait au personnage d'Alice Barton, l'héroïne du livre, dont il n'avait pas terminé le portrait, parce que, dans ce temps-là, il avait rêvé de composer une petite *Comédie humaine*. « Petite », ajoutait-il, car il avait dû se rendre compte « qu'il ne pouvait pas soutenir l'effort que représentaient les quatorze heures de travail quotidien de Balzac ». Et il se félicitait d'avoir résisté à la tentation d'imiter le maître. Attitude marquée au coin du bon sens et de la sagesse, qui atteste la lucidité de Moore face à ses propres œuvres. Le fanfaron des années parisiennes s'était mué, au fil des années, en un sévère auto-critique parfaitement conscient de ses limites, ce qui déroutait souvent ses admirateurs.

Enfin, Barrett Clark rapporte dans un livre de souvenirs fort attachant une discussion qu'il eut avec Moore au sujet des *Contes drolatiques* de Balzac. Moore les tenait pour une des plus belles réussites de leur auteur. Il motivait ainsi son opinion :

Ecrivain dans une langue qui est supposée être celle du xvi^e siècle, Balzac fut contraint de se discipliner. Il prit grand soin de ne pas commettre d'erreurs et fit preuve d'un discernement inhabituel dans sa com-

²⁹ *Mémoires de ma vie morte*, éd. citée, pp. 98-9.

³⁰ *Mémoires de ma vie morte*, éd. citée, p. 182.

position et dans son style. Il ne pouvait aussi facilement que dans ses autres ouvrages s'aventurer sur les chemins écartés de la philosophie (...). Dans une certaine mesure, mon *Héloïse et Abélard* fut un exercice littéraire semblable.³¹

Héloïse et Abélard fut publié en édition limitée en 1921. Ainsi dans une de ses meilleures œuvres de la dernière période Moore gardait-il présent à l'esprit l'exemple de l'illustre romancier.

La fascination qu'exerça l'œuvre de Balzac sur Moore s'explique de prime abord par la sympathie humaine, à nulle autre comparable, qu'il y sentit frémir. Il était merveilleusement préparé à recevoir l'ample et débordant amour de la vie qui anime d'un souffle prodigieux les deux mille acteurs de la *Comédie humaine*. Comment ne pas se rappeler ici ce qu'il écrivait à propos de *Madame Bovary* : « Si Balzac l'avait rédigé, il l'aurait doté de plus grands poumons et d'un cœur plus vivant (...). Balzac et les Russes, eux, aimaient la vie (...). » ?

En second lieu, Moore était subjugué par ce qu'il appelait le côté « somnambulesque » du génie balzacien, qui pénétrait d'un coup jusqu'au cœur même de toute créature humaine. Ah ! quels sacrifices n'aurait-il pas acceptés pour posséder le don du visionnaire, grâce auquel on sonde les reins et les cœurs.

Le patient et laborieux artisan de la prose, qui écrivait souvent à Dujardin pour s'excuser de son silence : « Pardonnez-moi, je travaille comme Balzac, » aurait accueilli avec ferveur le conseil que, dans le *Chef-d'œuvre inconnu*, Porbus donne à Poussin : « Travaillez ! Les peintres ne doivent méditer que les brosses à la main. »

Certes, Moore n'est pas le seul, dans son pays, à avoir subi l'influence balzacienne. Des écrivains aussi différents les uns des autres que Henry James,³² John Galsworthy, Arnold Bennett,³³ George Gissing³⁴ et Aldous Huxley,³⁵ pour n'en citer que quelques-uns, ont, eux aussi, et à des degrés divers, contracté une dette envers le romancier français. Mais, chose curieuse, si l'on s'est déjà penché sur « la fortune de Balzac en Angleterre », par contre les sources balzaciennes dans le roman d'outre-Manche n'ont fait encore l'objet d'aucun examen d'ensemble. Voilà un sujet de thèse passionnant !

Ce qui distingue, à cet égard, G. Moore des écrivains précités, c'est d'abord et surtout, nous semble-t-il, le nombre extraordinairement élevé de références à Balzac. Elles jalonnent son œuvre. Pareille fidélité est un

³¹ *Intimate Portraits*, New-York, Dramatist Play Service, 1951, p. 88.

³² Cf. Marie-Reine Garnier, *Henry James et la France*, Paris, Champion, 1927.

³³ Cf. Thèse dactylographiée, déjà citée, de L. Tillier.

³⁴ Cf. W. Frierson, *L'influence du naturalisme français sur les romanciers anglais de 1885-1900*, éd. citée, et Mad. Cazamian, *Le roman et les idées en Angleterre*, éd. citée.

³⁵ Cf. H.W. Haüsermann, *Aldous Huxley as Literary Critic*, P.M.L.A., sept. 1933.

phénomène assez rare dans l'histoire littéraire pour qu'il vaille la peine de le souligner ici. Ce qui précède montre assez éloquemment — du moins nous osons l'espérer — la nature et l'importance de cette influence. Certes, cette longue et constante admiration ne s'est que rarement traduite par des emprunts précis. D'où une certaine difficulté à déceler les sources. Elles sont le plus souvent diffuses, sous-jacentes. Mais seul de tous les écrivains français, parce que son œuvre est riche de « toute la vie », Balzac accompagna Moore jusqu'aux portes de la mort.

CHAPITRE VI

L'INFLUENCE DE HUYSMANS

Contrairement à son habitude, Moore n'a pour ainsi dire pas fait mention de ses contacts avec Huysmans. Une seule indication à ce sujet, dans *Aveux* : « Huysmans fut mon ami pendant de longues années. »¹ Toutefois, nous savons qu'ils se sont rencontrés chez Edmond de Goncourt, Ninon de Villars et aux dîners de la *Revue indépendante* à laquelle tous deux collaboraient.

Sur l'œuvre même, peu de commentaires, également. Notons cependant les deux suivants : « Dans des heures comme celles-ci » (heures où Moore est dégoûté de tout), « une page de Huysmans produit l'effet d'une dose d'opium, d'un verre de quelque liqueur exquise et puissante ». ² « C'est par haine de l'épicier voltairien que (...) Huysmans s'enfonça dans la magie. Plus le miracle était ridicule, plus il y croyait. Le clergé français ne voudrait pas avoir beaucoup de fidèles de cette sorte. » ³

Selon J.-E. Blanche, Moore, aux environs de 1885, « piochait » Huysmans, étudiant dans le détail les archaïsmes, les « images forcées » et le « rythme syncopé » de cette prose si personnelle.

A la suite de Baudelaire et des Goncourt, Huysmans avait écrit : « Nous sommes des hommes qui croyons qu'un écrivain, aussi bien qu'un peintre, doit être de son temps ; nous sommes des artistes assoiffés de modernité. » ⁴ Cette ambition ne pouvait laisser Moore indifférent. Tous deux se retrouvaient dans une commune admiration pour Gautier et les impressionnistes. Il n'est donc pas surprenant que Moore ait tenu, très vite après la publication de l'ouvrage, à présenter *A Rebours* aux lecteurs anglais dans un compte rendu intitulé *Un livre curieux*. ⁵ Bien qu'élogieux, l'article n'était pas aussi laudatif qu'il l'aurait voulu. Il s'en expliquait ainsi à Zola : « Il (l'article) n'est pas tout à fait ce que j'aurais écrit si je n'étais pas forcé de consulter le goût d'un rédacteur en chef. » ⁶

¹ Ed. citée, p. 272.

² *Confessions d'un jeune Anglais*, éd. citée, p. 232.

³ *Salve*, éd. citée, p. 152.

⁴ *Emile Zola et l'Assommoir*, étude publiée pour la première fois en 1876 dans l'hebdomadaire belge *L'Actualité*.

⁵ *A Curious Book*, *St-James's Gazette*, 2 sept. 1884.

⁶ Lettre en français inédite adressée à Zola le 22 septembre 1884.

Après avoir dégagé la morale d'*A Rebours* — l'homme devrait s'accepter tel qu'il est, plutôt que de vouloir se civiliser toujours davantage —, Moore déclarait que le livre était d'abord destiné aux « gourmets des lettres ». Il y voyait une manifestation de l'Art pour l'Art, car, écrivait-il, « toutes les corruptions fantastiques auxquelles Des Esseintes cède sont racontées avec le raffinement du sculpteur japonais travaillant l'ivoire ».

Du paragraphe consacré à la forme, nous reproduisons les lignes suivantes :

Du point de vue stylistique, c'est peut-être le livre le plus important que nous ayons lu depuis *La Tentation de St-Antoine*. Ils sont du reste très différents l'un de l'autre. *A Rebours* suggère un mélange de Swift, de Poe et de Gautier. Il rappelle le premier par la satire cynique, le deuxième, par la méthode — on part de prémisses logiques pour aboutir à une conclusion illogique —, le troisième, par l'emploi d'images pittoresques et de paradoxes étranges.

En revanche, Moore regrettait dans son article et la minceur du sujet — simple « catalogue de fantaisies bizarres » — et le peu d'importance que l'auteur accordait, dans une œuvre romanesque, à l'affabulation, une affabulation tout juste bonne — selon le mot qu'il lui prêtait — à amuser les « nurseries ». Pourtant, Moore tenait à conclure par l'éloge suivant : « Tel qu'il se présente à nous, *A Rebours* est une production curieuse et caractéristique du XIX^e siècle français. »

Simple Accident (1887) est la première œuvre de Moore marquée par l'influence huysmansienne. Le héros du livre, John Norton, offre plus d'un trait commun avec Des Esseintes : foncièrement pessimistes, lecteurs assidus de Schopenhauer, ils méprisent également l'humanité génératrice d'ennui et de lassitude. Seul un ascétisme esthétique semble satisfaire leur nature intime. Anciens élèves des Jésuites, ils préfèrent aux auteurs latins classiques les décadents des premiers siècles de l'ère chrétienne. Dans leurs chambres à coucher, un simple lit de fer, un Christ pendu au mur, un prie-Dieu, des alcools rares...

Cependant, deux points fondamentaux distinguent Norton de Des Esseintes :

1. — Si le héros de Huysmans s'est offert tous les plaisirs, Norton, lui, n'a jamais goûté les délices de la vie charnelle. A ses yeux, la femme ne représente que le mariage et la vie familiale, c'est-à-dire l'image apaisante de la vertu.

2. — Alors que Des Esseintes recherche l'hallucination pour substituer le rêve à la réalité, Norton, pour sa part, aspire à la vie monastique, qui seule lui permettrait d'atteindre ce qu'il nomme confusément « un grand idéal », un idéal qu'ont vécu les Grecs, les Romains, les clercs du moyen âge et que le XIX^e siècle ignore, en revanche, totalement.

Dans *A Rebours*, Huysmans a supprimé l'intrigue traditionnelle afin de « concentrer le pinceau de lumière » sur un personnage unique : Des Esseintes. Il n'a écrit le livre que pour donner vie à cet être d'exception

dont les tourments et les luttes reflètent les difficultés qu'il eut lui-même à surmonter. Rappelons les mots prophétiques de Barbey d'Aurevilly à la publication d'*A Rebours* : « Après un tel livre, il ne reste plus à l'auteur qu'à choisir entre la bouche d'un pistolet ou les pieds de la croix. » Et Huysmans de répondre à la fin de sa préface, rédigée vingt ans plus tard : « C'est fait. »

Rien de comparable dans *Simple Accident*, où Moore, pour expliquer au lecteur le caractère de Norton, a jugé bon de nouer une banale intrigue. Le héros s'éprend de Kitty Hare, que sa mère lui destine. La jeune fille parvient à lui faire abandonner ses projets conventuels. Ils vont se marier lorsqu'un vagabond rencontré dans la forêt abuse de Kitty qui, affolée, se tue sous les yeux de son père et de son fiancé. Loin d'en être bouleversé, Norton garde le cœur sec. La singulière beauté de la morte ne lui procure qu'une vive émotion artistique. Jetant un regard circulaire, il s'écrie à la fin du livre : « Le monde sera mon monastère. »

Autant les extravagances mêmes de Des Esseintes nous touchent parce qu'elles sont le signe d'une souffrance véritable, autant les préoccupations décadentes de Norton nous laissent insensibles. D'un côté, un chef-d'œuvre authentique ; de l'autre, une pâle imitation. Moore ne tardera pas, d'ailleurs, à s'en rendre compte et attribuera son œuvre ratée à Amico Moorini. Notons, cependant, à l'actif de *Simple Accident*, quelques jolies descriptions du Sussex et, ça et là, une spontanéité et une fraîcheur agréables.

Moore récriera *Simple Accident* sous le titre de *John Norton*. Considérablement allégée, la seconde version constitue l'une des trois nouvelles dont se composent *Célibataires* (1895). Norton ne songe plus à se faire moine : « Personne n'a moins que moi la vocation religieuse », déclare-t-il au père de Kitty. Rebelle au mariage, il prête à la jeune fille qu'il aime d'une affection « impersonnelle » les traits d'une « statuette antique ». Elle lui apparaît comme une « exquise œuvre d'art asexuée », purifiée de toutes les laideurs de la vie à l'image des sculptures grecques. En somme, il tient par-dessus tout à sa tranquillité d'esprit. Après la mort de sa fiancée, il découvre qu'il n'aurait pas pu l'aimer complètement... Et de comparer leurs deux destinées à celle d'Héloïse et d'Abélard, thème que Moore reprendra quelque vingt-cinq ans plus tard dans une de ses œuvres les plus achevée.⁷ S'interrogeant sur son attitude à l'égard de Kitty, Norton a conscience de sa culpabilité. Il ne lui reste plus alors qu'à entrer en religion pour fuir le monde.

A Rebours n'est pas la seule source de *Simple Accident*. Tout aussi importante nous semble être l'influence de *Marius l'épicurien*, le beau « roman philosophique » de Walter Pater dont Moore fera son livre de chevet. En effet, il est significatif que, de tous les héros mooriens, le Norton de *Simple Accident* soit le premier à parler de ce chef-d'œuvre, « délicieux souffle embaumé qui nous arrive du monde antique ». C'est

⁷ *Héloïse and Abélard*, limited Edition, London, Society for Irish Folk-lore, 1921.

d'ailleurs la lecture de Pater qui a donné à Norton l'idée d'écrire une histoire de la langue latine au début du christianisme.

Quant au protagoniste des *Confessions d'un jeune Anglais*, il tient sans doute autant de Des Esseintes que du chevalier d'Albert de *Made-moiselle de Maupin*. Le caractère insolite de l'appartement qu'il partage avec Hawkins à la rue de la Tour-des-Dames rappelle l'installation excentrique de Des Esseintes à Fontenoy. S'il n'a pas reconstitué la fameuse salle à manger ressemblant à la cabine d'un navire, il a disposé un faune en terre cuite riant dans « l'obscurité rougeâtre », des tapis et des lampes de Turquie, un autel bouddhique, une statue d'Apollon flanquée d'un buste de Shelley. Encensoirs, chandeliers d'église et palmiers ornent les chambres à coucher. Et, pour donner une note exotique, il achète un chat persan et un python. Des Esseintes, lui, avait opté pour une tortue cuirassée de pierres rares !

Le héros des *Confessions* se veut « efféminé, maladif, pervers », attitude probablement liée au souvenir de Des Esseintes. Il s'amuse à scandaliser le lecteur par sa description du serpent dévorant un cochon d'Inde : « J'attache un cochon d'Inde au tabouret de pur style Louis XV ; la petite bête se débat et crie, le serpent fixe sur elle ses yeux noirs semblables à deux perles. Comme ses oscillations sont superbes ! (...) Maintenant, il frappe, et, lentement, avec une gourmandise exquise, il lubrifie et il avale. »⁸

Les *Confessions d'un jeune Anglais* aussi bien qu'*A Rebours* dessinent le profil de l'itinéraire artistique suivi par Moore et Huysmans. Ils préfigurent l'œuvre entier de leurs auteurs. Moore : « les étapes que j'ai suivies toute ma vie sont dans ce livre (...). Les germes de tout ce que j'ai écrit sont dans les *Confessions*. »⁹ Huysmans : « Tous les romans que j'ai écrits depuis *A Rebours* sont contenus en germe dans ce livre. Les chapitres ne sont, en effet, que les sources des volumes qui les suivirent. »¹⁰

Les deux ouvrages, mais pour des raisons différentes, annoncent la prochaine rupture avec Zola. Moore lui reproche de manquer de style et de goût. Huysmans déplore, dans sa préface de 1903, le manque de sens psychologique du romancier et l'absence de vie spirituelle chez la plupart de ses héros.

À lire les *Confessions*, il nous paraît souvent que Moore a voulu rivaliser d'audace avec Huysmans. Il n'a guère retenu d'*A Rebours* que le côté décadent, fin de siècle, c'est-à-dire l'accessoire. Nulle trace dans le livre anglais du dégoût de l'humanité, du besoin de rêver sa vie qui conduiront Des Esseintes sur le chemin de la conversion.

Cette note décadente est également sensible dans *Mike Fletcher*,¹¹ roman qui remet en scène quelques personnages d'*Un Amant moderne*

⁸ Ed. citée, p. 87.

⁹ Préface de l'édition de 1904 des *Confessions d'un jeune Anglais*.

¹⁰ Préface d'*A Rebours*.

¹¹ *Mike Fletcher*, London, Ward & Downey, 1889.

— Lady Helen, Harding, Thompson, Frank Escott — et le John Norton de *Simple Accident*. Mike Fletcher prolonge en quelque sorte ces deux ouvrages tout en étant plus original et mieux charpenté. Il appelle surtout notre attention par des évocations colorées du Temple, ce quartier londonien peuplé de jeunes avocats et d'esthètes, où l'auteur s'était installé à son retour de Paris. Moore était le premier à présenter au public anglais un tableau de l'avant-garde littéraire du Londres des années quatre-vingts. Cet aspect-là du livre gardera sans doute une valeur documentaire. Le lecteur éprouve peu de sympathie pour le héros central, Mike Fletcher, dont le comportement semble arbitraire. D'une famille modeste, né de père irlandais et de mère française, le jeune Mike débarque à Londres démuni et totalement inconnu, dans l'intention d'écrire. Au début, tout lui réussit. Ses articles dans le *Pilgrim* sont très remarqués. Succès aussi sur le plan sentimental. Notons qu'à l'image de Moore lui-même, il avait été un adolescent hideux. Il écrit : « Quel que soit mon pouvoir sur les femmes, je l'ai acquis par le désir de leur plaire. »¹² Mike compare sa puissance d'attraction à la fascination exercée par le serpent sur l'oiseau qui le survole. Peu à peu, cependant, il se lasse de ses conquêtes féminines, comme il se fatiguera de la littérature et de la politique. L'unique femme qui aurait pu l'aider à sortir de l'impasse meurt au moment même où il va l'épouser. Une seule issue lui reste alors : le suicide.

A Rebours est certainement une des sources de *Mike Fletcher*. Comme Des Esseintes, Fletcher a eu une « enfance funèbre ». Comme lui, il est revenu de tout. L'ennui le poursuit tel un « chien courant ». (Rappelons-nous l'« immense ennui » oppressant Des Esseintes.) Comme lui, il est enclin à s'interroger sur soi-même et sur les autres. En quête de continuel « plaisirs inépuisés », pour reprendre les termes de Huysmans dans *A Rebours*, Mike a besoin de connaître de nouvelles sensations : « J'aimerais goûter à tous les plaisirs, à toutes les émotions », s'écrie-t-il, « et à quoi ai-je goûté ? à rien. Je n'ai rien fait ». ¹³ Enfin, l'un et l'autre admirent Baudelaire, Edgar Poe et Schopenhauer.

Pourtant, le donjuanisme de Mike suffirait à marquer la distance séparant l'ouvrage anglais d'*A Rebours*. Dépourvu de vérité psychologique, le héros moorien n'intéresse le lecteur que dans la mesure où il est le porte-parole des esthètes de son temps. Il ne s'anime vraiment que dans la dernière partie du livre, quand il prend conscience de son échec !

Tel est l'essentiel de l'influence de Huysmans. Elle repose principalement sur *A Rebours*, dont le caractère insolite devait frapper l'imagination turbulente du jeune Moore. Nous ne pensons pas que celui-ci en ait jamais tenu l'auteur pour l'égal de Zola, de Flaubert ou de Balzac. En effet, s'il entendit parler des ouvrages naturalistes de Huysmans dans les milieux qu'il fréquentait alors à Paris, il semble, en revanche, n'avoir lu ni *Marthe*, ni *Les Sœurs Vatard*, ni aucun des autres textes importants

¹² *Id.*, p. 18.

¹³ *Id.*, p. 218.

de la première période. Pas davantage ne dut-il connaître l'œuvre du Huysmans mystique, du converti tourmenté, mais triomphant. Sa haine irréductible du catholicisme romain lui en barrait l'accès. Nous ne partageons donc pas l'opinion de la plupart des critiques qui ont cru reconnaître dans *Evelyn Innes* et *Sœur Thérèse* l'influence d'*En Route*. Du reste, Moore a réfuté lui-même cette thèse dans une lettre à James Huneker : « *Evelyn Innes* ne m'a pas été suggéré par la lecture d'*En Route* ; je l'avais conçu et en avais tracé le plan avant que le livre de Huysmans fût imprimé. » Plus loin, après avoir expliqué la genèse de son ouvrage,¹⁴ Moore lançait sur un ton péremptoire l'affirmation suivante dont on serait tenté d'intervertir les termes : Huysmans décrit un couvent du dehors. Moi, je dépeins des nonnes du dedans. »¹⁵ Quant à la forme d'*Evelyn Innes* et de *Sœur Thérèse*, elle n'est en rien comparable à celle d'*A Rebours*. Nous n'y relevons nulle trace des archaïsmes, des « images forcées », du « rythme syncopé » dont parle Blanche, qui ont pu séduire momentanément le Moore décadent des années quatre-vingts.

Somme toute, et malgré leurs différences, Moore et Huysmans ont suivi une évolution en bien des points parallèle. Attirés en premier lieu par le modernisme des Goncourt et de Degas, puis par le *Roman expérimental* de Zola, ils ont ensuite participé aux expériences des symbolistes pour déboucher, l'un, dans le monde des cathédrales et des saints, l'autre, dans celui des légendes et des mythes.

¹⁴ Cf. pp. 218-19 de notre étude.

¹⁵ Lettre du 2 avril 1904 citée par Huneker dans *Steeplejack*, New-York, Charles Scribener's Sons, 1921.

CHAPITRE VII

L'INFLUENCE DE DUJARDIN

Une citation tirée de *Conversations à Ebury Street*, où l'auteur reconnaissait sa dette envers son ami, terminait notre étude des relations de Moore avec Dujardin. Extraite du même livre, la phrase suivante nous semble parfaitement définir la nature de cette influence : « Dujardin est de ces hommes qui enseignent plus par la parole que par les écrits (...). A nul autre je n'ai prêté une oreille aussi ardemment attentive. »¹ Un tel enseignement ne devait-il pas, en effet, convenir mieux que tout autre au tempérament d'un homme qui préférerait de beaucoup la conversation à la lecture ?

En 1922, Dujardin expliquait ainsi le rôle qu'il avait joué dans l'évolution de Moore : « Ami jusque là (1886) de Zola, de Goncourt, de P. Alexis, Moore avait plutôt été un écrivain naturaliste (...). Sa fréquentation à *La Revue indépendante* l'orienta dans une nouvelle direction (...). Dois-je m'enorgueillir encore d'avoir — oh ! sans aucune préméditation — amené Moore, non seulement à Wagner, mais aux problèmes des origines chrétiennes (...) ? Pendant plusieurs années, le programme de nos dîners fut, de façon quasi avouée : Wagner et St-Paul. »²

Confirmant les déclarations ci-dessus, voici le témoignage objectif de J. E. Blanche : « Dujardin, l'érudit, l'historien des religions, écrivait-il, fut peut-être l'ami qui l'enrichit le plus, se prêtant à discuter devant lui et pour lui des idées philosophiques vers lesquelles je ne crois pas que « G. M. » fût porté par instinct. »³

La publication par Dujardin en 1888 des *Confessions d'un jeune Anglais* dans *La Revue indépendante* marqua le début d'une longue et fructueuse collaboration. Madame Ed. Dujardin nous a aimablement communiqué une lettre inédite de Moore à son mari au sujet de cette version française de l'œuvre. L'auteur estimait le paragraphe suivant mal traduit : « Ce désir ardent d'observer les mœurs, cet instinct qui me faisait remarquer rapidement les gestes, les paroles propres à montrer l'état des sentiments et les attitudes qui reflètent ce qui passe (sic) dans l'âme devinrent une véritable passion. » Et de préférer sa propre traduction que voici : « Et cette faim pour l'observation des mœurs, cet

¹ *Conversations in Ebury Street*, éd. citée, p. 182.

² *Les Nouvelles littéraires*, 18 nov. 1922.

³ *Mes Modèles*, éd. citée, p. 248.

instinct pour une notation rapide de gestes qui symbolisent l'âme, et d'attitudes qui reflètent la pensée, se déclarent comme passion suprême. »⁴

A titre de curiosité, nous donnerons le texte figurant dans le volume publié l'année suivante par l'éditeur Savine — compromis entre les deux versions — : « Cette soif d'observer les mœurs, cet instinct d'une notation rapide des gestes qui résument l'âme et des attitudes qui reflètent la pensée, se déclara en moi comme une passion véritable. »⁵

Dans un autre passage de la même missive, Moore, indigné, relevait, sans réussir cependant à proposer une meilleure traduction, l'« erreur ridicule » du « translateur » qui avait rendu « military tutor » par « professeur de l'art militaire ». Finalement, on garda l'expression anglaise.

Quelques mois plus tard, toujours à propos des *Confessions*, nouvelle rectification : le manuscrit portait « les jeunes France », et non « la jeune France ». Et Moore jugeait utile d'ajouter cette explication : « C'est Gautier qui a donné ce nom à la jeunesse de son époque ; il a lui-même écrit un livre intitulé *Les Jeunes-France*. »⁶

A la fin de 1888, Dujardin dédiait à Moore un long « poème en prose mêlé de vers ». Pour la *Vierge du roc ardent*⁷ d'inspiration symboliste, représentait, selon l'heureuse formule de Jean Cassou, « une tentative de penser et de construire en musique, d'après les inflexions et les retours du lied ou les richesses simultanées de la symphonie ». Notons que Moore, se référant à *La Gloire d'Antonia* (poème en prose de 1886), avait déjà fait une constatation analogue dans une lettre dont nous ne retiendrons que les mots suivants : « Zola a mis la peinture en littérature, vous y mettez la musique. »^{7 bis}

Estimant impardonnable d'écrire en anglais des vers médiocres, Moore s'amusait à composer dans notre langue des poèmes de circonstance. Dujardin, éloquent champion du verslibrisme, était chargé de les polir, car leur auteur entendait respecter les règles de la versification classique. En voici un exemple (un tableau de Lord Leighton fournit le sujet) :

LES DORMEUSES

De quoi rêvent-elles ? de fleurs,
D'ombres, d'étoiles, ou de pleurs ?
De quoi rêvent ces douces femmes,
De leurs amours, ou de leurs âmes ?

N'importe, car, comme en dormant,
Leurs bras tombent nonchalamment
Dans la grande fenêtre ovale
Ouvverte sous l'aurore opale.

⁴ Lettre en français du 27 mars 1888.

⁵ *Les Confessions d'un jeune Anglais*, éd. citée, p. 26.

⁶ Lettre du 2 sept. 1888, publiée en anglais par John Eglinton : *Letters from G. Moore to Ed. Dujardin*, New-York, Crosby Gaige, 1929.

⁷ Ed. Dujardin, *Trois poèmes en prose mêlés de vers*, Paris, 1936, nouvelle édition précédée d'une présentation par Jean Cassou.

^{7 bis} Lettre inédite en français du 9 juin 1888.

Moore reconnaissait que la seconde strophe ne valait rien et proposait les variantes suivantes :

Noble et pur surgit en dormant
Groupe antique admirablement
Dans la grande fenêtre ovale
Ouvrte à la nuit estivale.

ou :

Les bras tombent nonchalamment
De ce groupe antique et dormant
Dans la grande fenêtre ovale
Ouvrte à la nuit estivale.⁸

Pour profiter des corrections de son ami, Moore le pressait de lui répondre séance tenante. Dujardin obtempérait ! Une semaine plus tard, nouveau billet de Moore,⁹ dont nous ne citerons que la phrase essentielle : « Je le savais, le « car » était certes très mauvais, comme la seconde strophe, mais j'étais incapable de trouver mieux. L'emploi de la rime décadente est interdit à un étranger. » Et de suggérer les vers suivants :

Pareils à des lys abattus
Elles dorment, les rêves tus,
Dans la grande nuit ovale
Où s'ouvre la nuit estivale.

Dujardin a probablement préféré la dernière version, reproduite dans l'édition anglaise des *Confessions* de 1926.¹⁰

Moore n'a jamais pris au sérieux ces exercices poétiques qu'il tenait pour un agréable divertissement. S'il les a pourtant publiés, c'est qu'ils appartiennent à la période de « La Nouvelle-Athènes ».

Dans ses lettres à Dujardin, Moore se montrait presque uniquement préoccupé de l'œuvre en chantier. Par exemple, ce paragraphe d'une lettre du 1^{er} mai 1893 (l'écrivain travaillait au roman qu'il allait intituler *Esther Waters*) :

Juste quelques mots à propos du titre de mon livre sur la servante et son enfant illégitime (...) J'ai songé à *Mother and Child*. *The Traveller's Rest* ne serait-il pas meilleur ? Toute la dernière partie concerne un cabaret où l'on joue au pari mutuel, et *The Traveller's Rest* est précisément le nom d'un cabaret. *Le Repos du voyageur* ? ou dites-vous en français *Au Repos du voyageur* ? Qu'en pensez-vous ? Je suis si content que je ne puis m'empêcher de vous écrire pour avoir votre opinion.¹¹

La première référence à l'œuvre dramatique de Moore se trouve dans une lettre datée de 1893. Il s'agit de *La Grève d'Arlingford*,¹² pièce en

⁸ Lettre du 13 fév. 1896 (le poème fut publié dans le *Pall Mall Gazette*).

⁹ Lettre du 20 fév. 1896 publiée en anglais par Eglinton.

¹⁰ Avec la substitution de « pareils aux lys » à « pareils à des lys ».

¹¹ Lettre publiée en anglais par Eglinton.

¹² *Strike at Arlingford*, London, Walter Scott, 1893.

trois actes écrite en réponse au défi lancé par un auteur dramatique en vogue du nom de George Sims. Dujardin assista, à Londres, à la première représentation dont il envoya au *Figaro*¹³ un compte rendu enthousiaste. A l'en croire, la comédie était « excellente » et « avait paru excellente à tout le monde ». En réalité, si Moore s'était habilement tiré d'une situation délicate, il était loin, en revanche, d'avoir doté le théâtre d'un nouveau chef-d'œuvre. Comme ses autres ouvrages dramatiques, *La Grève d'Arlingford* manque en effet de mouvement. Les personnages sont dénués de vie. Il est clair que le sujet — les revendications sociales des mineurs — n'était pas dans les cordes de l'auteur. A l'actif de la pièce, cependant, quelques répliques amusantes qui portèrent, semble-t-il, sur le public d'alors. Traduite par Dujardin, elle ne fut ni publiée ni jouée en France.

Si nous avons parlé plus haut de longue et fructueuse collaboration, c'est qu'en effet Moore sollicitait fréquemment les conseils de son ami qui avait déjà donné au théâtre *Antonia* et *Le Chevalier du Passé*. Dans une lettre du 20 mars 1893, nous lisons ces lignes : « Je sais combien vos aimables critiques me sont précieuses. J'ai eu la chance de vous avoir à mes côtés, vous m'avez incité à récrire plusieurs fois tel passage de ma comédie (*La Grève d'Arlingford*). Grâce à votre compétence, je me suis surpassé. » Cela reconnu, Moore n'hésitait pas à exiger de son correspondant qu'il revît sa traduction : « Je suis certain que le texte anglais est supérieur à votre version. Quelques-unes de vos modifications ne sont pas heureuses. Tâchez de rester plus près de l'original. »¹⁴

Evelyn Innes (1898) est le premier ouvrage important de Moore qui porte la marque de l'influence de Dujardin. Il est évident, en effet, que les longues digressions sur les opéras de Wagner et la musique palestiniennne ont été inspirées par le directeur de la *Revue wagnérienne*, qui fournissait de surcroît partitions, livres et renseignements divers. Parfois, le romancier n'hésitait pas à contredire le spécialiste. « J'ai regardé la partition de *Tannhäuser*, lui écrivait-il en 1897 ; j'avais raison. Le *Chant des Pèlerins* commence un peu avant le réveil du chevalier. Ainsi, il ne peut que rêver des pèlerins. Vous vous souvenez, nous en avons discuté, et vous souteniez le contraire. Envoyez-moi les notes sur *Tristan* que vous m'avez promises. »¹⁵

En outre, Dujardin a suggéré à Moore de remanier certaines scènes d'*Evelyn Innes*, notamment des dialogues. En voici une illustration : « Les conseils que vous m'avez donnés pour la scène d'amour qui se passe entre la représentation du 2^e et du 3^e acte de *Tristan* sont d'une subtilité exquise. J'ai refait la scène au plus grand profit de mon livre. Ecrivez vos remarques sur la marge. »¹⁶

¹³ Numéro du 23 février 1893.

¹⁴ Lettre publiée en anglais par Eglinton.

¹⁵ *Id.*

¹⁶ Lettre en français du 28 sept. 1898, que Madame Dujardin nous a autorisé à publier.

Dans *Le Lac* (1905), qui lui est dédié, Dujardin est le prototype de Ralph Ellis, un des personnages secondaires du roman. Comme lui, Ellis a commencé par écrire des vers. Puis, conscient de ses limites, il s'est adonné à des travaux d'érudition. Il réussit comme lui à les rendre intelligibles et attrayants pour le lecteur profane. C'est en historien et en poète, non pas en théologien, qu'il étudie les origines du Christianisme dans *La Source du Fleuve chrétien*, empruntant ainsi à son modèle le titre d'un de ses ouvrages les plus célèbres. Comme Dujardin, Ellis est allé à Jérusalem, prenant soin, là-bas, de transcrire chaque soir ses impressions, de décrire de façon colorée et poétique les paysages de la Galilée. Si l'histoire, estime-t-il avec l'écrivain français, ne doit rien à la théologie, la théologie, par contre, ne saurait se passer de l'histoire.

Comme son modèle encore, Ellis se passionne pour le wagnérisme. Il se rend à Bayreuth où il rencontre un nommé Emile Canton avec qui il projette de publier une revue. Quelque vingt ans plus tôt, Dujardin avait fait la connaissance, à Bayreuth également, de Houston Chamberlain, co-fondateur de la *Revue wagnérienne*.

Physiquement aussi, Ellis ressemble à Dujardin : grand, le visage glabre, il porte monocle. Il a le nez « haut placé » (« high nose » est l'expression même employée par Moore pour décrire Dujardin dans *Conversations à Ebury Street*), le menton long. Les cheveux luisants, couleur de moutarde, bouclent joliment sur le front large et bien découpé. C'est ainsi que les invités du Val-Changis ont décrit le maître de céans. L'un d'eux, le peintre Anquetin, a brossé un portrait de l'écrivain des années « 90 » qui a pu servir de modèle à Moore.

La ressemblance morale entre Ellis et Dujardin est également frappante. Comme ce dernier, Ellis ne se livre pas au premier venu. Une réserve naturelle le guide dans ses relations avec autrui. Extraordinairement personnel, réagissant toujours de manière imprévisible, il considère son « moi » comme le plus précieux des biens.

Avec *Champ en friche* (1903), dont il constituait à l'origine un des récits, le *Lac* appartient à la période irlandaise de Moore et Dujardin en est vraisemblablement la seule source française. Le roman se déroule dans la région des lacs, d'où son titre. Il met en scène un ecclésiastique, le père Gogarty, qui, sous l'influence d'une jeune femme, perd peu à peu la foi. C'est un beau livre dont l'action est tout intérieure. L'histoire nous est présentée sous forme de lettres échangées entre les deux protagonistes. Dans une préface à l'édition de 1921, l'auteur formulait ainsi la difficulté majeure qu'il avait eu à surmonter :

Le drame se passe dans l'âme du prêtre ; il est noué et dénoué par le flux et le reflux des sentiments propres à sa nature, et tisser une histoire avec la substance même d'une âme, sans jamais chercher l'aide des circonstances extérieures me semble un petit triomphe.

Il est curieux de constater que, dans l'édition remaniée du *Lac*, le personnage de Ralph Ellis — devenu Mr. Poole — joue un rôle moins important que dans la première version. Serait-ce que Moore ait voulu, comme dans d'autres livres antérieurs à celui-ci, échapper à une influence qui le gênait ?

L'apport principal de Dujardin concerne les problèmes religieux. Nous l'avons constaté dans *Le Lac*, nous le constatons encore dans *Solitude du Kérith* (1916) et dans les différentes versions du drame intitulé *L'Apôtre*,¹⁷ dont la première date de 1911, et la dernière, parue sous le titre de *Crépuscule des Esséniens*, de 1930.¹⁸

L'édition originale de *L'Apôtre* contient une dédicace à Mary Hunter, où l'auteur remerciait sa vieille amie d'une Bible offerte douze ans auparavant : « Vous n'auriez pu me faire un plus beau cadeau ». Suivait une longue lettre en guise de préface, « En lisant la Bible pour la première fois », adressée à son traducteur allemand, le Dr. Max Meyerfelt. Après avoir évoqué les abus du clergé irlandais et comparé son pays natal au Thibet (« L'Irlande est aussi incapable que le Thibet d'avoir une pensée indépendante »), Moore poursuivait :

Je me suis penché sur la Bible, poussé par une double préoccupation, celle du littérateur, et celle de l'historien des religions. J'ai donné la première place au littérateur. En effet, si la Genèse a d'emblée capté mon intérêt, c'est qu'elle se compose d'un attrayant et curieux recueil d'histoires folkloriques. Sa lecture a éveillé ma curiosité d'écrivain, comme le plain-chant touche l'oreille du musicien. Dans les récits bibliques, nous ne trouvons que des histoires, sans aucune description, aucune analyse psychologique (...) Les conteurs de l'Antiquité n'employaient que la clé de sol, mais leurs intonations traduisent si exactement leurs pensées, qu'il nous semble vivre au milieu des bergers et des troupeaux qu'ils mettent en scène.

Quant au livre des Actes, Moore l'attribuait à saint Paul pour des raisons d'ordre stylistique. Les qualités littéraires et humaines de Saul de Tarse le lui faisaient préférer à tous les autres disciples de Jésus : « Paul est si humain qu'il peut même rendre la théologie intéressante. En outre, il traite de problèmes d'actualité, de ce que les journaux appellent aujourd'hui les « questions sexuelles ». » Et Moore de se référer au chapitre VII de *l'Épître aux Romains*. L'apôtre lui semblait vivre aussi intensément dans sa chair que dans sa théologie qu'il définissait ainsi : « St Paul s'est appuyé sur la doctrine de la résurrection pour convertir les païens, mais derrière celle-ci il y a le grand panthéisme de l'Est qui lui était consubstantiel. »

A la fin de la préface, l'auteur considérait Paul comme un être aussi vivant que Don Quichotte, Falstaff, Hamlet, et... J.-J. Rousseau. C'est pourquoi il se sentait tellement attiré par lui. Il prétendait pouvoir écrire indéfiniment sur l'apôtre, tant il avait médité, tant il avait consulté à ce sujet de professeurs, de théologiens et d'érudits. Qui donc, avait-il le front de se demander en terminant, avait jamais eu de Paul une vision aussi nette ?

A ce propos encore, de nombreux documents attestent l'enrichissement qu'apporta Dujardin. Nous nous bornerons à citer les deux suivants :

¹⁷ *The Apostle*, Dublin, Maunsel & Co, 1911.

¹⁸ *The Passing of the Essenes*, London, Heinemann, 1930.

Que vous m'instruisiez m'enchanté. Lisez, mon ami, lisez abondamment, afin que je glane à profusion, lors de nos prochains entretiens d'automne (...) Je comprends que vous soyez plongé dans l'exégèse biblique. Ces derniers temps, j'ai passablement étudié Marc. Quant à Matthieu, mes idées sont floues, mais elles s'éclairciront en octobre, et je rapporterai en Irlande la Parole.¹⁹

J'espère que vous avez reçu mon scénario de « The Apostle ». Etudiez-le et mettez-y une bonne partie de votre érudition paulinienne.²⁰

Drame en trois actes, *L'Apôtre* commence par un « prélude » se déroulant dans le jardin de Joseph d'Arimathée, deux mois après la crucifixion. Les actes I et II se situent en Palestine dans le monastère de la secte juive des Esséniens, près du torrent Kerith. Jésus, Paul et Timothée en sont les principaux personnages ; la rencontre de Saul de Tarse et de Jésus, le thème majeur. Jésus est devenu un pur contemplatif, alors que Paul, présenté sous les traits d'un visionnaire, prêche la résurrection et, même en présence de Jésus, nie sa personne physique. En somme, la religion qu'il annonce est fondée sur un mirage.

Dans *Solitude du Kerith*²¹ (1916), gros livre de cinq cents pages environ, Moore a développé le sujet esquissé dans *L'Apôtre*. Sur la genèse de l'œuvre, trois textes capitaux sont à citer :

I. La préface à la deuxième édition de *Solitude du Kerith* (1921) dans laquelle l'auteur décelait deux sources : A) Les histoires sur la Syrie racontées par son propre père à Moore-Hall. B) Les propos enflammés d'un certain archevêque Mac Hale, relatifs à saint Paul et qui avaient vivement frappé l'imagination débordante du jeune garçon qu'il était alors.

II. Une des « conversations » que Moore eut avec G. Goodwin,²² au cours de laquelle il raconte comment, dans une bibliothèque publique, quelqu'un émit en sa présence l'hypothèse que Jésus, victime d'une crise de catalepsie, n'était pas mort sur la croix. « Ça y est », s'était écrié Moore, « J'ai mon sujet. En cinq minutes, mon plan était tracé ».

III. Cette déclaration de Moore à Barrett Clark, consignée dans *Intimate Portraits* :²³

Une des théories de Dujardin est que Jésus n'a jamais existé. Il m'expliqua que ce n'était qu'un des nombreux mythes hébreux. Cette idée germa dans mon esprit, et je commençai d'écrire *Solitude du Kerith*. Auparavant, j'avais publié *L'Apôtre* que je tenais pour une ébauche de mon long récit.

Dans la seconde partie de *Solitude du Kerith*, Moore décrivait saint Paul en ces termes : de « larges épaules voûtées amenuisaient de façon

¹⁹ Lettre du 10 juillet publiée en anglais par Eglinton.

²⁰ Lettre en français du 2 oct. 1910 publiée en anglais par Eglinton.

²¹ *The Brook Kerith, A Syrian Story*, London.

²² *Conversations with G. Moore*, London, E. Benn, 1929.

²³ New-York, Dramatist Play Service, 1951.

ridicule son crâne chauve en forme d'œuf » ; une poitrine « velue » ; des yeux « perçants », abrités sous d'épais sourcils. Quant aux mains, elles trahissaient les humbles origines du tisserand qui, avant l'illumination du chemin de Damas, avait quitté son métier pour persécuter les Chrétiens. Remarquons que ce portrait présente plus d'une analogie avec celui que Dujardin, vingt ans plus tard, donnera dans *Première génération chrétienne* : « Court de taille, épais, voûté, fortes épaules, petite tête, chauve, visage blême, barbe épaisse, nez aquilîn, yeux perçants, sourcils noirs qui se rejoignent. » ²⁴

Hébergé par les Esséniens, Paul leur narre l'histoire de sa conversion : c'est la révélation toute personnelle de l'Esprit saint, car « la vérité est révélée à chaque homme par Dieu seul ». C'est donc Jésus « en esprit et non en chair » qu'il annonce.

Au tour de Jésus de raconter le drame de sa vie à ceux qui, depuis vingt ans, étaient ses compagnons. Il s'était véritablement cru le Messie, insultant par là même les hommes et blasphémant contre le Créateur. C'est pour lui permettre de se repentir que Dieu l'a détaché de la croix, l'a guéri de ses blessures dans la maison de Joseph d'Arimathée, et l'a envoyé chez les Esséniens pour paître les troupeaux. Paul, incapable de supporter plus longtemps le récit d'une pareille hérésie, quitte précipitamment le monastère, en s'écriant : « il est fou, il est fou. » Jésus se lance à la poursuite de l'apôtre qui s'enfoncé harassé de fatigue dans un pays inconnu. Il le rejoint bientôt et l'accompagne jusqu'aux portes de Césarée. Au moment de le quitter, il lui jette ces mots : « Le Jésus qui t'a parlé du cœur d'un nuage n'eut jamais de vie réelle ; c'était un Jésus créé par ton imagination. (...) Dieu n'est pas extérieur, mais intérieur à l'univers. »

Moore, comme pour souligner l'influence de Dujardin, accompagna de ces mots l'exemplaire de *Solitude du Kérith* qu'il lui adressait : « A mon maître en exégèse, j'envoie ma première étude biblique. » ²⁵

Chronologiquement, *La Source du fleuve chrétien* (1906) est le seul ouvrage de Dujardin dont Moore aurait pu s'inspirer. Or, il ne contient que quelques paragraphes sur le thème traité dans *Solitude du Kérith*. Jésus nous y est présenté comme un de ces nombreux agitateurs juifs du 1^{er} siècle. Une lecture attentive de *La Source du fleuve chrétien* nous permet de penser, contrairement à certains critiques, que Moore n'a pu y trouver tous les éléments fondamentaux de son livre. Il faut donc bien admettre que l'influence de l'écrivain français s'est presque uniquement exercée par le truchement de la parole orale et par celui de la correspondance. Cet enseignement, nous pouvons en prendre connaissance dans les trois grands livres d'érudition de Dujardin, qui sont postérieurs à *Solitude du Kérith* : *Le Dieu Jésus* (1927), *Grandeur et décadence de la critique* (1931) et *La première génération chrétienne*, déjà cité.

²⁴ Ed. Dujardin, *La Première génération chrétienne*, Paris, A. Messein, 1935, p. 229.

²⁵ Lettre en français du 26 déc. 1921, publiée en anglais par Eglinton.

Dans le premier, l'auteur démontre le caractère mythique de la carrière de Jésus, telle que l'ont racontée les Evangélistes. Ceux-ci n'ont jamais eu la volonté d'« écrire de l'histoire », mais celle d'exprimer « les préoccupations dogmatiques, morales, ecclésiastiques ou culturelles des groupes auxquels ils s'adressaient ». Jésus n'a été qu'« un Dieu d'entre les Dieux ». Quant à Paul, s'il parle constamment de la crucifixion, il ne donne aucune précision sur l'acte même, ni sur les circonstances historiques. Et Dujardin de conclure sur ce point de la façon suivante : « Cet horrifant supplice, Jésus ne l'a pas connu ; il n'a connu qu'un rite de sacrifice, cela seul, et rien de plus. »²⁶ Dujardin n'accepte pas les légendes d'un Jésus qui aurait survécu à la croix ; « Le grand romancier anglais George Moore les a reprises dans son *Brook Kerith*, écrit-il, mais l'objection reste entière. »²⁷ Cette citation atteste que Moore était loin d'épouser toutes les vues de Dujardin en matière d'histoire des religions.

Des trois livres cités plus haut, c'est *La Première génération chrétienne* qui renferme le plus de pages sur saint Paul. L'apôtre y est décrit comme un conducteur d'hommes doué d'une volonté inflexible et comme un visionnaire ayant reçu des dieux « la faculté de raconter ». Bien qu'illettré, Paul était un écrivain-né ; génie tardif, il ne rédigea ses Epîtres qu'aux abords de la cinquantaine. Il a formulé la pensée qui, depuis vingt-cinq ans, « se faisait jour obscurément dans les communautés ». Son apport essentiel a été le « renouveau de l'irrationnel », lui-même source de poésie.

Dans un livre antérieur, Dujardin affirmait que la Bible n'est ni morale, ni immorale, mais amoral ; « elle est une littérature ». Et il poursuivait :

L'incantation biblique peu à peu opérait. Ces textes que je ne pensais étudier qu'en érudit, leur qualité poétique, leur puissance de beauté, pouvais-je y rester indifférent ? Je n'y cherchais que des documents historiques et j'y trouvais peu à peu l'expression de l'idéal poétique que portait mon inconscient.²⁸

Si donc Dujardin n'a pas suggéré à Moore le thème central de *Solitude du Kérith* — à noter que les philosophes allemands, entre autres, l'avaient déjà exposé —, il lui a fourni, en revanche, une abondante documentation, acceptant de discuter avec lui dans le détail l'œuvre en chantier. Il était fort aise de s'être acquis un disciple, même frondeur et parfois infidèle à l'enseignement du maître. Il est certain que le Paul de Moore ressemble étrangement à celui de l'exégète français. L'un et l'autre ont visé à l'objectivité, n'attaquant ni ne défendant les religions, préoccupés avant tout de faire une œuvre littéraire.

On pourrait aussi étudier — mais tel n'est pas notre propos — l'influence inverse, c'est-à-dire celle de Moore sur Dujardin. On verrait

²⁶ *Le Dieu Jésus*, Paris, A. Messein, p. 168.

²⁷ *Id.*, p. 236.

²⁸ *De Stéphane Mallarmé au prophète Ezéchiel*, Paris, Mercure de France, 1919, p. 74.

alors, par exemple, que « G. M. » s'obstinait à mettre son ami en garde contre les dangers pour son art d'une trop grande dispersion des efforts, soulignant à chaque fois la nécessité d'aller à l'essentiel et de rejeter l'accessoire. « Voyez-vous, mon cher ami, lui écrivait-il, en 1908, il faut choisir dans la vie : c'est ou l'opéra, ou l'exégèse. »

Tout en maugréant un peu contre les exigences parfois excessives de son aîné, Dujardin tenait à lui soumettre certains de ses manuscrits. Il savait que Moore lui donnerait son opinion, sans aucun souci de flatterie, ni d'indulgence. Voici, par exemple, les remarques que suggérait à son aristarque la lecture de *L'Initiation au péché et à l'amour* (1898), roman partiellement autobiographique :

J'aime beaucoup la seconde partie de votre livre. Je l'aime du début à la fin, et je le pense vraiment. Elle renferme quelques pages que Flaubert a oublié d'écrire dans *L'Education sentimentale*. Ou plutôt, pour être tout à fait franc, que Flaubert voulait écrire ; vous vous souvenez, il essaya de le faire dans le premier chapitre, La Mabilie, mais il échoua. Bravo, donc, bravissimo ! Mais il vous faut une première partie. Le début de votre roman manque totalement de vie ; décidez-vous donc à le récrire. Vous n'avez fait qu'une ébauche, mon ami. Au risque de vous peiner, j'insiste sur ce point : premièrement, parce que je suis votre meilleur ami ; deuxièmement, parce que la seconde partie est si bonne.²⁹

Certes, de profondes divergences de tempérament et d'esthétique séparaient les deux écrivains : « Suis-je à blâmer, s'écriait Moore, « si le besoin littéraire chez moi est plus fort que le besoin d'aimer ? »

Sur leur esthétique, précisément, l'éloge par Dujardin du roman de J.E. Blanche, *Les Cloches de St-Amarin*, nous fournit une précieuse indication : « C'est peut-être le grandissime miracle du suprême génie (!) de garder le sentiment de la vie dans une œuvre composée... Ce que je dis là est la condamnation des théories de notre vieux « G.M. » qui ne parle que de composition, et dont il m'est impossible d'aimer autre chose que les œuvres où il ne s'en est pas soucié. »³⁰ Voilà, n'est-il pas vrai ? qui marquait bien leurs positions respectives !

Cependant, sur le plan religieux, les deux amis prenaient une même attitude, celle que traduit ainsi le héros de *L'Initiation au péché et à l'amour* : « Nous avons, Henri et moi, très bien compris qu'on peut être et rester par la raison un sceptique tout en étant par le sentiment un religieux. C'est l'affaire de la Grâce ; elle souffle, ou elle ne souffle pas. »³¹

Comme nous l'écrivions plus haut, leur culte de Wagner les rapprochait aussi. Dujardin, dans ce domaine également, a été l'initiateur et le conseiller.

Enfin, tous deux ont subi à des degrés divers la tentation du théâtre. Ils ambitionnèrent des succès que ni Thalie, ni Melpomène ne leurs accor-

²⁹ Lettre du 18 avril publiée en anglais par Eglinton.

³⁰ Lettre inédite du 10 janvier 1929, en la possession de M.G. Casadavan qui a bien voulu nous autoriser à la publier.

³¹ Ed. citée, p. 232.

dèrent jamais. Leur correspondance est jalonnée de projets communs relatifs à des scénarios de pièces.

En conclusion, nous pensons que Dujardin a été, de tous les écrivains français contemporains de Moore, celui qui a exercé sur ce dernier l'influence la plus significative. De plus, avec J.E. Blanche, il lui a permis d'être mêlé de près à la vie littéraire de Paris pendant quarante ans.

Dujardin est l'homme le plus extraordinaire que j'aie jamais rencontré, confiait Moore à Barrett Clark qui nous a rapporté le propos. Il fouillait toujours les régions les plus étranges de la religion, de l'art et de l'anthropologie. Il fréquentait les gens les plus curieux et participait aux entreprises les plus folles. J'ai écrit nombre de pages sous les beaux arbres du Val-Changis. C'est dans cette maison que j'ai raconté plusieurs de mes livres, invitant mon ami et ses convives à m'adresser leurs critiques et leurs suggestions. Si je n'avais pas connu Dujardin, *Solitude du Kérith*, notamment, n'aurait peut-être pas vu le jour, ou aurait pris en tout cas une autre forme. Si jamais vous me consacrez un petit article, soulignez bien le rôle joué par le premier éditeur de mes *Confessions d'un jeune Anglais* dans ma vie et dans la genèse de mon œuvre.

CONCLUSION

Quand on tente d'embrasser d'un regard la longue existence de George Moore, on constate qu'elle fut entièrement axée sur l'œuvre à accomplir. Cette œuvre, tout vraiment lui a été subordonné : l'ordonnance des journées (y compris l'heure des repas et des promenades), les plaisirs, l'amitié, l'amour. Elle a requis une discipline et une concentration d'autant plus méritoires que l'écrivain était naturellement indiscipliné et porté à la dispersion. Tendances qui n'ont rien de surprenant, si l'on songe à ses origines gaéliques. Foncièrement irlandais, il avait hérité de ses ancêtres l'esprit frondeur et l'humeur batailleuse qui l'entraînaient à la controverse et à la dispute. Ne s'est-il pas mêlé avec ardeur aux entretiens passionnés de la « Nouvelle-Athènes », où les impressionnistes aussi bien que Zola et ses émules combattaient pour le triomphe des idées modernes ? N'a-t-il pas avoué avoir lutté trente ans afin que ses livres fussent acceptés par les bibliothèques circulantes de son pays ? Oui, le pamphlétaire de *Littérature en nourrice*, de *Parnell et son île* et de maints passages de *Salut et Adieu* descend bien en droite ligne de ces Celtes impulsifs, querelleurs impénitents. Moins courageux, pourtant, il remplaçait les coups d'épée par des coups d'épingle ! Sitôt la cible atteinte, il abandonnait sa victime aux rires moqueurs d'un public ravi de tant d'impertinence et d'ironie mordante, pour diriger ailleurs son attention fugitive. De ses aïeux, il tenait la mobilité d'esprit, l'inconstance, la curiosité ardente qui le portaient à encenser puis à renier, à louer puis à vitupérer, changeant d'idées comme son pays change de ciel. Il en avait aussi la faculté d'assimilation, grâce à laquelle il se trouvait de plain-pied avec son entourage et faisait siens, tout en restant lui-même et comme en se jouant, les points de vue les plus opposés. Il faut avoir connu des Irlandais pour saisir les nuances de cette plasticité intellectuelle qui va de pair avec des changements d'humeur aussi brusques qu'imprévisibles. Comme eux, Moore avait le talent de dérouter l'interlocuteur par des remarques piquantes, inattendues. Il y prenait un plaisir sans mélange. C'est qu'il y avait en lui un côté espiègle, cocasse et bouffon. A Dublin, il se promenait volontiers au milieu de la nuit, s'amusant à râcler de sa canne les grilles des portails pour exciter l'humeur de ses voisins. Ne devait-il pas aussi aux gens de sa race la rapidité d'une intelligenec qui leur permet, dit-on, de passer à une deuxième idée avant même qu'un Anglais ait compris la première ? Ne devait-il pas encore d'être un causeur étincelant au pays où la conversation brille d'un éclat particulièrement vif, où l'aisance de la parole a constamment suscité d'admirables vocations théâtrales ? N'avait-il pas enfin hérité

son penchant à la rêverie, au merveilleux, de cette terre natale où les histoires s'effacent dans la légende et où les héros sont à la taille du mythe ? « L'Irlande habite toujours mon esprit, que je sois à Paris ou à Londres », dit le vieillard de *Vacances d'un conteur* (1918), qui n'est autre que Moore lui-même.

Au commencement de sa carrière, il fut tour à tour séduit par la peinture, la poésie, le théâtre, aspirant à des succès brillants et faciles dans chacun de ces trois arts. Ces tentatives se soldèrent par des échecs indiscutables, qui mirent chaque fois son amour-propre à vif. Mais chaque fois aussi, une force instinctive, qu'il allait apprendre à maîtriser, le lançait dans une nouvelle direction. Loin de s'émousser, sa vitalité était accrue, son ardeur au travail, fortifiée par l'insuccès. Il disait : « Ecrire est mon instinct, la loi qui me gouverne. » Cependant, l'apprentissage fut laborieux. Il dura jusqu'à sa mort. N'est-ce pas en effet après de longs détours que Moore découvrit le récit romanesque, genre qui semble épouser la pente naturelle de son esprit et qu'il préféra finalement à tout autre ?

A plusieurs reprises, du reste, au moment même où il obtenait le succès, il bifurqua pour explorer d'autres domaines, comme si la réussite l'effrayait, comme si une force mystérieuse l'obligeait à un nouveau dépassement de soi. Ainsi, après avoir publié avec *La Femme du cabotin* un des rares romans naturalistes anglais, il écrivit *Un Drame en mousseline*, d'inspiration nettement différente et qui était loin de valoir le précédent. A l'apparition d'*Esther Waters*, la plupart des lecteurs, conquis par l'humanité et la vérité de l'œuvre, pensèrent que l'auteur exploiterait désormais cette veine. Et bien non ! Nouvelle volte-face ! Il fallut l'échec des livres suivants (*Evelyn Innes* et *Sœur Thérèse*) pour faire éclore *Le Lac*, étape décisive de son évolution. A 53 ans, il avait trouvé son style, façonné l'outil qui allait lui permettre de rédiger les grands ouvrages de la maturité. Dès lors, si l'on excepte ceux de la première période, qu'il remania et récrivit souvent entièrement, il poursuivra son ascension vers les hauts lieux de l'art, choisissant, en marge de ses essais autobiographiques, des sujets qui l'éloignaient de l'actualité : le mythe biblique de *Solitude du Kérith*, le moyen âge français avec *Héloïse et Abélard*, les légendes celtiques dans *Peronni le fou*, *Ulick et Soracha*, la fable grecque avec *Aphrodite à Aulis*. Rien, pourtant, ne semblait le destiner à pareille entreprise ! Et qui, à l'époque, aurait deviné dans l'auteur inculte des *Confessions d'un jeune Anglais* le futur traducteur de *Daphnis et Chloé* ?

Le Moore des dernières années vivait dans ses rêves, écrivant pour son plaisir et celui des lettrés. Toute son ambition était de conférer à ses ultimes écrits quelque chose de la perfection d'un « vase grec » ou d'un « sonnet de Shakespeare ». Aussi, en véritable artisan du beau livre qu'il était devenu, vouait-il un soin extrême au choix du papier, du format et des caractères d'imprimerie.

A John Eglinton, surpris de le voir alors uniquement préoccupé d'atteindre le public cultivé, Moore avait répondu :

Cette classe d'hommes (les hommes de lettres) n'est pas comptée, dans les bibliothèques, parmi les lecteurs possibles ; c'est étrange, mais c'est ainsi. Il y a des livres pour astronomes, pour hommes de sciences, pour médecins, pour notaires, pour joueurs de golf ou de cricket, pour joueurs d'échecs, pour yachtsmen ; pour les jeunes filles de quatorze à vingt ans. Il paraît toutes les années une masse énorme de matière imprimée, mais il n'existe pas de livres écrits exclusivement pour les hommes ou les femmes de lettres.

A mesure que son œuvre mûrissait, Moore se sentait étranger au monde moderne qui l'entourait. Les progrès de la technique l'inquiétaient. Il refusa, par exemple, d'installer le téléphone dans sa petite maison d'Ebury Street, à Londres, et, malgré ses moyens, ne voulut jamais envisager l'achat d'une automobile. Pas davantage n'appréciait-il les réunions mondaines ou l'atmosphère des clubs. La compagnie de quelques intimes lui suffisait. Même à Paris, où il revenait chaque printemps, le vieillard se désolait de ne pas retrouver inchangé le Montmartre de sa jeunesse. Bien qu'il eût songé souvent à y finir ses jours, l'« old gentleman » redoutait alors le dépaysement et la solitude.

Curieux personnage, George Moore ! Il aura réussi toute sa vie à déconcerter ses amis... et ses ennemis. Original, il l'était assurément par ce goût de vivre si puissant qu'il le communiquait immédiatement à ses interlocuteurs. « Ceux-là me sont proches, qui aiment la vie et veulent vivre », écrivait-il en 1906 à une de ses correspondantes. Original, il l'était surtout par les regards neufs qu'il braquait sur les êtres et les choses, et qui lui permettaient de distinguer des motifs et des nuances imperceptibles à tout autre. Sous l'homme apparemment distrait, se cachait un grand observateur. Il avait l'œil du peintre, d'un peintre intransigeant tel Degas, dont il partageait en outre l'horreur de la foule et du vulgaire. Son intolérance partisane limitait la portée de ses jugements. Il se savait incapable de critiquer objectivement l'œuvre des autres, alors qu'il le pouvait faire des siennes. Il le dit un jour à Jean-Aubry qui nous a rapporté le propos : « Il m'est absolument impossible de sympathiser avec une œuvre dont l'esthétique m'est étrangère. Je ne peux avoir une opinion valable que sur des écrivains dont les tendances sont les mêmes que les miennes. » L'artiste, pensait-il, a pour tâche essentielle de trouver une nouvelle façon de sentir et de voir, de repenser personnellement la vie.

Voici deux exemples de jugements tendancieux : Aux admirateurs de Conrad qui vantaient les qualités stylistiques de *Typhon*, Moore répondait, impatienté : « Comment un étranger serait-il sensible au rythme de la langue anglaise ? Si un homme n'apporte pas un élément nouveau par son style, il ne peut se faire une place dans notre littérature. Comment un écrivain polonais le pourrait-il ? » Quant à Thomas Hardy, mieux valait s'abstenir de le louer en présence de Moore ! Sinon, l'imprudent s'exposait aux foudres du Zoïle qui lançait :

Cet instituteur de village est incapable d'écrire deux lignes en bon anglais. Ses histoires ? Elles sont ridicules. Prenons *Tess d'Urberville*. Bien que n'étant pas un génie, George Eliot aurait compris que tout le

livre est centré sur le passage où la jeune fille avoue à son mari les fautes de sa vie passée. La romancière aurait particulièrement soigné l'exposition de cette scène capitale. Et bien, Hardy ne lui consacre que quelques pages banales, écrites à la troisième personne, et qui passent complètement inaperçues.

Harmonie, limpidité, unité, tels étaient quelques-uns des critères selon lesquels Moore jugeait instinctivement une œuvre artistique ou littéraire. A la question que lui posait un jour J. Lemaître chez J.-E. Blanche : « Dites-moi, êtes-vous clair ou êtes-vous obscur ? », il avait répondu par ces mots qui avaient beaucoup amusé l'écrivain français : « Je suis clair, Monsieur, je n'ai pas assez de talent pour être obscur ! » D'où ses réticences à l'égard de James Joyce, et même de Henry James. Il reprochait à celui-ci de commenter les actions de ses héros. Un personnage bien campé, estimait-il, se définit par ses faits et gestes, à mesure que le récit se déroule. Juger une explication nécessaire, c'est reconnaître la faiblesse du roman. Par contre, il nous a laissé des appréciations remarquables de Tourguéniev, Walter Pater, Walter Savage Landor, l'auteur des charmantes et spirituelles *Conversations imaginaires*, ses maîtres avoués, outre Shakespeare et Balzac qu'il situait côte à côte, au premier rang. En voici deux exemples. Le premier concerne Tourguéniev :

L'écrivain russe pouvait être clair et profond, parce qu'il voyait loin dans la nature humaine. Il comprenait sans faire l'effort de comprendre (...) Bien que les histoires qu'il racontait fussent banales — tout autre prosateur les aurait rejetées —, il les a élevées à un plan supérieur en y faisant battre le cœur éternel de l'humanité. Ah ! être original sans être excentrique, voilà la difficulté. Il n'y a pas eu d'autres conteurs que Balzac et Tourguéniev. Chez celui-ci, nous sommes mis en contact avec la vie telle qu'elle palpite dans nos propres cœurs — triste, immuable, mystérieuse.¹

Le second exemple se rapporte à Walter Pater :

Il trouvait ses mots sans avoir à les chercher, fixant son attention sur le paragraphe à écrire, ensuite sur la page, puis sur le chapitre envisagé dans ses rapports avec le livre qu'il avait toujours présent à l'esprit. C'est parce qu'il pouvait se concentrer sur l'œuvre élaborée que Pater était meilleur écrivain que (...) ce pauvre Flaubert. Ce dernier maîtrisait si imparfaitement les mots qu'il était obligé, finalement, de réduire ses dialogues à presque rien, à des « Comment allez-vous ? » et à des « Bonjour ». Cette méconnaissance du dialogue se retrouve chez les naturalistes pour qui le dialogue était anti-littéraire. Ainsi ils répudiaient d'illustres devanciers : Rabelais, Shakespeare et Balzac.²

Si la critique de Moore mérite notre intérêt par la lumière qu'elle projette sur des aspects souvent négligés d'un livre ou d'un tableau — au risque, parfois, nous l'avons relevé, de perdre de vue l'ensemble — elle est loin, sans doute, d'être l'essentiel de l'œuvre. Il en va de même des

¹ *Avowals*, éd. citée, pp. 124-5.

² *Avowals*, éd. citée, p. 187.

romans, bien que beaucoup d'historiens de la littérature mettent l'accent sur *La Femme du cabotin* et *Esther Waters*. Certes, nous ne cherchons pas à en nier l'importance, mais la part la plus valable et la plus durable de l'œuvre de Moore est formée par les livres autobiographiques (*Confessions d'un jeune Anglais* ; *Mémoires de ma vie morte* ; *Salut et Adieu* ; *Conversations à Ebury Street* ; *Aveux*). Là, vraiment, l'écrivain s'est surpassé. Il a renouvelé le genre en utilisant habilement le souvenir comme matière romanesque ; il a su en sauvegarder l'intimité et l'imprévu qui le caractérisent. Il a déformé la vérité, il a poussé ses portraits jusqu'à la caricature, jusqu'au grotesque, il a entremêlé dans le récit : rêveries, descriptions, dialogues, jugements, aphorismes, mais ce faisant, il n'a jamais rompu l'harmonie interne. N'est-ce pas là un des signes de la réussite ?

Moore tenait à préserver l'unité de ton. Il la faisait reposer principalement sur le personnage central du livre : l'auteur. Elle est très nette dans les récits de la dernière période : *Solitude du Kérith* ; *Héloïse et Abélard* ; *Aphrodite à Aulis*. En voici un exemple particulièrement significatif³ (Dans les lignes qui précèdent, Abélard songe à la beauté d'Héloïse, riche de promesses) :

But my summer is not yet come, Abélard, she said; I am but the month of April. Call me not the month of March, for this is a cold month, and I am not cold. A fair month indeed, he answered, is the month of April, one not to be despised, though the month of May is a better month, and the month of June is — Well, June is a month for the Gods. But thy June, Héloïse, is many months distant, and waiting for it shall be my joy. Wilt grow tired of waiting? she asked. Tired of waiting? How little thou knowest yet about love! A true love never tires or wanes, Héloïse, but is with us always, like our blood, like our breath.⁴

On remarquera, dans le texte ci-dessus, que les phrases s'enchaînent l'une à l'autre par la simple répétition d'un ou de plusieurs mots qui prolongent l'idée et soutiennent la progression du récit.

C'est précisément dans la perfection de la forme que cet œuvre varié, puisqu'il touche à des genres aussi différents que le théâtre, le pamphlet, la critique, le roman, la nouvelle, le conte, l'autobiographie, trouve son unité.

³ Cité par Charles Morgan dans une conférence prononcée à la B.B.C., le 28 février 1952.

⁴ *Héloïse and Abélard*, éd. citée, p. 123 : Mais mon été n'est pas encore venu, Abélard, dit-elle. Je ne suis que le mois d'avril. Ne m'appelle pas le mois de mars : le mois de mars est froid, et je ne suis pas froide. C'est un mois vraiment beau, avril, répondit-il, et l'on ne doit pas le mépriser, bien que le mois de mai soit meilleur, et que le mois de juin... oui, juin est un mois réservé aux dieux. Mais ton mois de juin, Héloïse, est encore éloigné ; l'attendre sera ma joie. Te lasserai-tu d'attendre, demanda-t-elle ? Me lasser d'attendre ? Mais tu ignores encore tout de l'amour ! Un amour vrai ne se lasse ni ne décroît, Héloïse. Il fait partie de nous-mêmes, comme notre sang, comme notre respiration.

Si l'intelligentzia a reconnu d'emblée en lui un des maîtres de la prose anglaise, Moore, cependant, n'a jamais eu une large audience. En effet, ce « produit » irlandais de la culture française ne pouvait que choquer les compatriotes de Dickens. Il avait une façon très libre de parler de la religion, de l'amour et de lui-même. Sujets particulièrement délicats dans un pays où toutes les questions personnelles sont à éviter. Dès ses premiers écrits, Moore a introduit dans le roman anglais une note de franchise et de courage (Walter Pater l'appelait « G.-M. l'audacieux »). Son ton a suscité non seulement la réprobation des salons de lecture... et des mères de famille, mais la réaction, non moins violente, de la critique, à l'exception toutefois de celle de l'avant-garde. A tant de pharisaïsme, Moore répliquait par cette boutade : « Pourquoi vouloir concilier ces deux choses inconciliables : l'art et les jeunes filles ? » L'art seul lui importait, la forme primant toujours le fond. N'avait-il pas demandé que l'on gravât sur sa tombe : « Ici repose George Moore qui considérait la perfection de la parole écrite comme l'unique moralité » ?

De son vivant déjà, hormis *Esther Waters* et *Salut et Adieu*, les livres de Moore n'ont jamais atteint de forts tirages. L'homme tenait l'avant-scène de l'actualité littéraire par l'originalité de sa personne plus que par ses œuvres dont on parlait fréquemment sans les avoir lues. Depuis 1935, le nombre de ses lecteurs a encore diminué. Nous en discernons quatre causes :

1. Le silence d'une fraction importante de la critique. Lors de la récente publication du sympathique et pénétrant petit livre consacré à Moore par Nancy Cunard,⁵ plusieurs chroniqueurs avouaient ne connaître de l'écrivain qu'un nombre restreint d'ouvrages, et, partant, reconnaissaient leur inaptitude à formuler un jugement d'ensemble.

2. La prudence souvent excessive des éditeurs, qui a freiné la divulgation de l'œuvre.

3. Le peu d'empressement manifesté par Moore, le cap de la soixantaine franchi, à obtenir une large audience.

4. Le caractère essentiellement esthétique d'écrits qui ne délivrent aucun « message » et ne contiennent aucune philosophie, si ce n'est une sorte de sensualisme païen teinté d'une sereine sagesse. « A mesure que l'on vieillit », confiait Moore en 1927 à quelques-uns de ses amis français, « les joies disparaissent une à une (...). Il faut renoncer au plaisir avec autant de bonne grâce que l'on peut, surtout au délice de la vie, à la femme (...); et la seule consolation, c'est d'avoir vécu une vie pleine, d'avoir des scènes à faire revivre le soir, au coin du feu. Sans doute le poète Herrick résume-t-il toute la philosophie de l'existence quand il dit : « Cueillez les roses de la vie tant que vous pouvez. »⁶

⁵ Nancy Cunard, *G.M., Memories of George Moore*, London, Rupert Hart-Davis, 1956.

⁶ Propos recueillis par G.L. Groom, et publiés dans *Les Nouvelles littéraires*, N° du 21 mai 1927.

Moore faisait cette déclaration dans la ville même où il avait passé sept années capitales pour sa formation, où il avait trouvé son climat, respiré comme nulle part ailleurs cette « odor di femina » qui parfume délicieusement ses meilleures pages. C'est en France, il faut le redire, qu'il avait découvert la valeur de l'art libéré de toute préoccupation morale. A l'occasion d'un banquet qu'on lui avait offert à Paris en 1925, le vieil écrivain reconnaissait sa dette de la façon suivante : « Personne, que je sache, ne doit plus à la France que moi (...). En retournant en Angleterre, j'étais un homme libre. »

Autre dette : Moore devait aux peintres et écrivains français d'avoir appris à leur contact son métier de littérateur. Ne disait-il pas à Jean-Aubry qui nous a rapporté le mot : « Ce sont vos artistes qui m'ont enseigné à écrire en anglais » ? Nous avons vu, en effet, que Moore trouva son style en rédigeant dans notre langue, à l'intention de Dujardin, une *Épître dédicatoire* pour *Le Lac*, dont voici un passage :

Pour expliquer la tristesse de ce beau pays (Ile-de-France) parsemé de châteaux vides, hanté par le souvenir des rêves d'autrefois, il faudrait tout un orchestre. Je l'entends d'abord sur les violons ; plus tard, on ajouterait d'autres instruments, des cors sans doute. Mais pour rendre la tristesse de mon pauvre pays là-bas (l'Irlande), il ne faudrait pas tout cela. Je l'entends très bien sur une seule flûte placée dans une île entourée des eaux d'un lac, le joueur assis sur les vagues ruines d'un réduit gallois ou bien normand.⁷

Dans cette épître, l'écrivain traduisait un des éléments fondamentaux de son art : une mélancolie musicale qui touche la sensibilité et l'imagination du lecteur. Il en était d'ailleurs parfaitement conscient, puisqu'il écrivait dans *Mémoires de ma vie morte* : « Quelque chose, dans mes livres, doit l'avoir séduite (une femme du Texas) ; non pas le style, ni les sujets que je choisis, mais plutôt une certaine intimité dominante. »⁸ (cf. p. 159 de notre étude)

De plus, la vie intellectuelle de la France offrait à Moore ce que l'Angleterre ne pouvait lui donner : le sens critique en face de toute création de l'esprit. Daniel Halévy nous citait, dans une de ses lettres, la remarque suivante d'un observateur du XIII^e siècle, et qui s'applique à la France de tous les temps : « La Gaule est le four où cuit le pain intellectuel du monde entier. » Et d'ajouter : « Cette cuisson, cette nourriture, ce travail combiné de l'esprit et du goût, Moore en avait la vocation et l'instinct ; c'était un Irlandais qui aimait l'échange des idées, l'idée même. Il s'était épanoui dans ce café montmartrois où une douzaine de rares esprits (...) mûrissaient, en devisant, les théories ennemies du naturalisme social et du symbolisme baudelairien. »

Ces deux « théories ennemies », Moore les divulgua en Angleterre. Par ce double apport et quelques-unes de ses propres œuvres les plus marquantes — notamment *La Femme du cabotin* et *Confessions d'un*

⁷ Ed. citée.

⁸ Ed. citée, p. 240.

jeune Anglais —, il exerça une influence indéniable sur les écoles littéraires qui s'y fondèrent à la fin du siècle dernier, c'est-à-dire à l'époque que l'on a appelée *The Eighteen-Nineties*. En effet, comme l'écrivait Osbert Burdett dans une étude intitulée la *Beardsley Period*, l'auteur des *Confessions* avait formulé une dizaine d'années avant la publication des deux principaux organes du mouvement « décadent » — le *Yellow Book* et le *Savoy* — quelques-uns des principes fondamentaux dont allaient se réclamer A. Symons et A. Beardsley : le culte de l'art pour l'art, le droit pour l'artiste de s'affranchir de tous les impératifs de la tradition, fussent-ils moraux ou religieux. Certes, Moore n'était pas le premier à se faire l'avocat de Baudelaire et de Gautier. Swinburne, dès 1866 dans *Poèmes et Ballades*, puis *Essais et Etudes* (1875), Walter Pater dans *Renaissance* (1873), notamment, avaient déjà jeté les bases de l'esthétisme, mais ces ouvrages n'avaient pas la puissance de choc des *Confessions*. Par ce petit livre — qui tient du pamphlet et du manifeste littéraire —, Moore ouvrit la voie aux représentants de ce que Th. Beer appelait la *Décade mauve*. Pour comprendre l'hostilité que rencontrèrent les jeunes esthètes de l'époque, dont Oscar Wilde était la figure la plus représentative en même temps que la plus « scandaleuse », il faut se souvenir de l'atmosphère étouffante que dégagea le long règne de la reine Victoria. Ajoutons que les Anglais ont toujours eu de la peine à accepter l'idée du caractère « gratuit et absolu » de la beauté. Pour la plupart d'entre eux, elle ne se conçoit pas en dehors de la morale, elle-même inséparable de l'utilité. Pour reprendre un mot d'Ed. Jaloux, le « *Yellow Book* et le *Savoy* sonnèrent, les premiers, le glas de cette respectabilité victorienne, qui n'est pas tout à fait la vertu, mais sa livrée officielle ». Et puis, les idées nouvelles provenaient de la France, raison suffisante aux yeux des Britanniques conformistes et nationalistes pour qu'on leur fît échec.

Afin de souligner les sources françaises de ce mouvement, citons — une fois de plus — le témoignage de J.E. Blanche, mieux placé que quiconque pour dresser le bilan des relations intellectuelles entre les deux pays :

Ils (les collaborateurs du *Yellow Book* et du *Savoy*) eurent tous le culte et l'intelligence de l'esprit français, entendirent notre langue que Whistler leur apprit à aimer (...) Le mouvement littéraire et musical, la peinture, enfin tout ce qu'il y eut de plus significatif et de plus neuf chez nous trouva en eux des cerveaux pleins de réceptivité et des voix enthousiastes pour nous célébrer.⁹

Connaissant son caractère velléitaire, nous ne nous étonnerons pas que Moore n'ait jamais vraiment milité dans les rangs de la phalange « décadente ». En effet, il n'a donné au *Yellow Book* qu'un seul article, et encore n'était-ce que le premier acte de *The Fool's Hour*, comédie écrite en commun avec la romancière John Oliver Hobbes. Avant même que fût achevée sa propre période « décadente », il cherchait déjà une

⁹ J.E. Blanche, *Essais et Portraits*, Paris, Dorbon-Ainé, 1912, p. 134.

nouvelle voie. Il l'a trouva — la bonne, cette fois, qui devait l'acheminer vers les écrits de la maturité. Rappelons qu'*Esther Waters* parut en 1894, soit une année avant le début de la courte mais combien significative carrière des deux revues précitées.

Or, le roman tranchait sur les publications du mouvement esthétique. Certes, Moore allait encore dédier à A. Symons et W. E. Yeats *Evelyn Innes* (1898) qu'on a souvent rattachée aux « nineties », mais les années turbulentes de l'écrivain étaient passées. Avant même de tenter, sans succès d'ailleurs, une dernière expérience avec les artistes de la Renaissance gaélique, il battait déjà en retraite pour se mettre au centre de son univers romanesque, marquant ainsi sa détermination obstinée de tout subordonner à son labeur solitaire. Pareille attitude, nous l'avons vu, fut à l'origine de bien des brouilles avec ses meilleurs amis.

On n'a pas encore assigné à Moore la place qu'il devrait occuper dans la littérature de langue anglaise. Foncièrement différent de ses contemporains les plus célèbres, de Gissing et de Bennett, aussi bien que de Henry James et de Conrad, que de Stevenson et de Thomas Hardy, il appartient plutôt à la famille d'esprit des grands Irlandais des XVIII^e et XIX^e siècles : Swift, Sterne, Sheridan, Oscar Wilde, qui, chacun à sa manière, ont illustré une face du génie contradictoire — à la fois railleur et nostalgique — tourmenté, vagabond et féérique de leur terre natale. Enfin, et sans vouloir en rien minimiser l'importance assurément considérable des sources françaises dans l'œuvre de Moore, il nous semble que la France a d'abord permis à celui-ci de se connaître et de découvrir sa vocation d'écrivain. Ses peintres, ses littérateurs lui ont fourni des critères artistiques, une façon de considérer la beauté comme un absolu, comme le but suprême de la vie, et sa justification. Elle lui a révélé des paysages, des couleurs de ciel, des jeux de lumière qui s'harmonisaient avec ses propres états d'âme. Elle lui a offert de belles amitiés, de lumineux souvenirs. C'est elle, la première, qui a reconnu son talent et lui en a fait prendre conscience. Aussi Moore attachait-il un grand prix, jusqu'à la veille de sa mort, à l'appréciation de son œuvre par l'élite des lecteurs français. Lui qui aurait tant aimé être joué à la Comédie française et publié à *La Revue des deux mondes* !

Moore et la France... Il est difficile d'imaginer ce qu'aurait été l'œuvre de l'écrivain irlandais, si elle n'avait passé au creuset de la terre gauloise. Ce fut le bonheur de George Moore d'avoir été le témoin du Paris brillant de 1880. Il trouva là son chemin de Damas, pour reprendre une image qui lui était chère. Aussi est-ce à son ami Louis Gillet que nous emprunterons le mot de la fin :

« C'était un jongleur, un de ces trouvères d'autrefois qui, après avoir séjourné à la cour et dans les châteaux de la Champagne ou de la Provence, s'en revenaient dans leur pays charmer des oreilles avides de contes et de romans à la mode de France. »

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

I. Œuvres de Moore.

- Flowers of Passion* : Poems, London, Provost & Co, 1878.
Martin Luther : A Tragedy in Five Acts (dedicated to A. Ch. Swinburne), London, Remington & Co, 1879.
Pagan Poems, London, Newman & Co, 1881.
A Modern Lover : Novel. London, Tinsley Brothers, 1883.
— London, Walter Scott, 1893.
A Mummer's Wife : Novel. London, Vizetelly & Co, 1885.
— New-York, Brentano's, 1903.
— London, Heinemann, 1918.
— Uniform Edition. London, Heinemann, 1933.
Literature at Nurse : Pamphlet. London, Vizetelly & Co, 1885.
A Drama in Muslin : Novel, London, Vizetelly & Co, 1886.
— A Realistic Novel, eight Ed., London, Walter Scott, 1896.
A Mere Accident : Novel, London, Vizetelly & Co, 1887.
Parnell and his Island : Sketches. London, Swan Sonnenschein, 1887.
Confessions of a Young Man, London Swan Sonnenschein, 1888.
— Leipzig, Tauchnitz, 1905.
— London, Heinemann, 1926.
— Uniform Edition, London, Heinemann, 1933.
— Ebury Edition, London, Heinemann, 1935.
Spring Days : Novel. London, Vizetelly & Co, 1888.
— London, Werner Laurie, undated.
Mike Fletcher : Novel. London, Ward & Downey, 1889.
Impressions and Opinions : Essays. London, David Nutt, 1891.
— London, Werner Laurie, 1914.
Vain Fortune : Novel. London, Henry & Co, 1892.
— New Edition completely revised, London, Walter Scott, 1895.
Modern Painting : Essays. London, Walter Scott, 1893 & 1898.
The Strike at Arlingford : A Play in Three Acts. London, Walter Scott, 1893.
Esther Waters : Novel. London, Walter Scott, 1894.
— Leipzig, Heinemann & Balestier, 1894.
— New Edition. London, Heinemann, 1920, 1922, 1923, 1925, 1926, 1928, 1929, etc.
Celibates : Three Short Stories. London, Walter Scott, 1895.
The Royal Academy : Criticism. London, 1895.
Evelyn Innes : Novel. London, T. Fisher Unwin, 1898.
— Revised Edition. London, Benn's Essex Library, 1929.
The Bending of the Bough : A Comedy in Five Acts. London, T. Fisher Unwin, 1900.
Sister Teresa : Novel. London, T. Fisher Unwin, 1901.
— Second Edition (entirely rewritten), London, Ernest Benn, 1909.
— Third Edition, London, Ernest Benn, 1928.

- The Untilled Field* : Short Stories. London, Fisher Unwin, 1903.
 — Leipzig, Tauchnitz, 1903.
 — Revised Edition. London, Heinemann, 1926.
- The Lake* : Novel. London, Heinemann, 1905.
 — New-York, D. Appleton & Co, 1906.
 — Revised Edition. London, Heinemann, 1921.
 — Uniform Edition. London, Heinemann, 1932.
- Reminiscences of the Impressionist Painters*, Dublin, Maunsel & Co, 1906.
Memoirs of my Dead Life, London, Heinemann, 1906.
 — Revised Edition. Heinemann, 1915, 1921, 1928, etc.
- Hail and Farewell* : Ave. London, Heinemann, 1911.
 — Leipzig, Tauchnitz, 1912.
 — Uniform Edition, London, Heinemann, 1933, etc.
- The Apostle* : A Play in Three Acts. Dublin, Maunsel & Co, 1911.
 — Revised Edition. London, Heinemann, 1923.
- Hail and Farewell* : Salve. London, Heinemann, 1912.
 — Uniform Edition. London, Heinemann, 1933, etc.
 — Ebury Edition. London, Heinemann, 1936.
- Esther Waters* : A Play in Five Acts. London, Heinemann, 1913 (The play was produced for the first time at the Apollo Theatre on Dec. 10, 1911).
- Elizabeth Cooper* : A Comedy in Three Acts. Dublin and London, Maunsel & Co, 1913 (produced for the first time at the Haymarket Theatre on June 22, 1913).
- Hail and Farewell* : Vale. London, Heinemann, 1914.
 — Uniform Edition. London, Heinemann, 1933. Ebury Edition, 1936. Etc.
- Muslin* : Revision of A Drama in Muslin. London, Heinemann, 1915.
- The Brook Kerith* : A Syrian Story. London, Werner Laurie, 1916.
 — 5th Edition, (revised with the addition of a preface), London, Werner Laurie, 1921.
 — Uniform Edition (revised), London, Heinemann, 1927.
 — Ebury Edition, London, Heinemann, 1937.
- Lewis Seymour and some Women* : Novel. Revision of A Modern Lover, London, Heinemann, 1917.
- A Story-Teller's Holiday*. Limited Edition. London, Society for Irish Folk-lore, 1918.
 — Revised Edition in 2 vol., including Ulick and Soracha. London, Heinemann, 1928.
- Avowals*. Limited Edition. London, Society for Irish Folk-lore, 1919.
 — Uniform Edition. London, Heinemann, 1924.
 — Ebury Edition. London, Heinemann, 1937.
- The Coming of Gabrielle* : Revision of Elizabeth Cooper. A Comedy in Three Acts. Limited Edition. London, Society for Irish Folk-lore, 1920.
 — Leipzig, Tauchnitz, 1922.
- Héloïse and Abélard* : Limited Edition. London, Society for Irish Folk-lore, 1921.
 — Uniform Edition. London, Heinemann, 1925.
 — Ebury Edition. London, Heinemann, 1936.
- In Single Strictness* : Short Stories. Limited Edition. London, Heinemann, 1923.
- Conversations in Ebury Street*. Limited Edition. London, Heinemann, 1924.
 — New and Revised Edition. Heinemann, 1930.
 — Ebury Edition, Heinemann, 1936.
- Pure Poetry* : An Anthology. Limited Edition. London, Nonesuch Press, 1924.

- Peronnik The Fool* : Short Story. Limited Edition. New-York, Boni & Liveright, 1924.
- New Limited Edition. New-York, W.E. Rudge, 1926.
 - With engravings by Stephen Gooden. London, Harrap & Co, 1933.
 - Together with *The Pastoral Loves of Daphnis and Chloé*. Uniform Edition, London, Heinemann, 1933.
- The Pastoral Loves of Daphnis and Chloé* : Translation. Limited Edition. London, Heinemann, 1924.
- Windmill Library Edition, Heinemann, 1927, Reprinted in 1930.
- Ulick and Soracha*. Limited Edition. London, Nonesuch Press, 1926.
- The Making of an Immortal* : A Comedy in one Act. New-York, Bowling Green Press.
- Celibate Lives* : Revised from *In Single Strictness* for the Uniform Edition. London, Heinemann, 1927.
- With an Advertisement. Leipzig, Tauchnitz, 1927.
- Letters from George Moore to Edouard Dujardin*. 1886-1922. New-York, Crosby Gaige. Translated by John Eglinton, 1929.
- A Flood* : Short Story. New-York, The Harbor Press, 1930.
- Aphrodite in Aulis*. Limited Edition. London, Heinemann, 1930.
- Uniform Edition. Heinemann, 1931.
 - Ebury Edition. Heinemann, 1937.
- The Passing of the Essenes*. A Drama in Three Acts. Limited Edition of a further Revision of *The Apostle*. London, Heinemann, 1930.
- New and revised Edition with a Preface. London, Heinemann, 1931.
- The Talking Pine* : Poem. Paris, The Hours Press, 1931.
- A Communication to my Friends*. Limited Edition. London, Nonesuch Press, 1933.
- Letters of G. Moore* with an Introduction by John Eglinton to whom they were written. Bournemouth, Sydenham & Co, 1942.
- George Moore's Letters to Lady Cunard*. London, Rupert Hart-Davis, 1957.

II. Traductions françaises.

- Lettres sur l'Irlande*, Le Figaro, 31 juillet, 7, 14, 21, 28 août, 4 sept. 1886.
- Terre d'Irlande* (trad. par M.F. Rabbe), Paris, G. Charpentier, 1887.
- Un Simple accident*, Revue internationale, Rome, mai-juillet 1887.
- Confessions d'un jeune Anglais*, La Revue indépendante, mars-août 1888.
- Paris, Savine, 1889 (texte légèrement modifié).
 - Paris, Delamain & Boutelleau, 1925.
 - Paris, Stock, 1935.
- La Femme du cabotin*, Paris, G. Charpentier, 1888.
- Vaine fortune* (trad. par J.H. Rosny), Revue hebdomadaire, 1893.
- Esther Waters* (trad. par Firmin Roz et Ern. Fenard), Paris, Hachette, 1907.
- Esther* (trad. par D. Halévy et Mlle Laparra), Paris, Ed. du Siècle, 1933.
- La mort de Marie Pellegrin* (trad. par Firmin Roz et E. Fenard), La Revue bleue, 17 août 1907.
- Mémoires de ma vie morte* (trad. par G. Jean-Aubry), Paris, Grasset, Les Cahiers verts, 1922 (texte incomplet).
- Paris, Grasset, 1928 (texte complet).
- Apportez la lampe*, Revue de Paris, 15 oct. 1922.
- Champ stérile*, Paris, Stock, 1923, avec une préface d'Ed. Jaloux.

- Le Lac* (trad. par Mme W. Laparra), Paris, Librairie Stock, 1923. Avec une préface d'Ed. Jaloux.
Walter Pater (trad. par G. Jean-Aubry), Revue de Genève, juillet-août 1923.
Solitude du Kerith (trad. par Ph. Neel), Paris, G. Crès, 1927.
Comment se fait un immortel (trad. par Louis Gillet), Revue des deux Mondes, 15 janv. 1930.

III. Articles et préfaces.

- A Breakfast with Edmond de Goncourt*, dans St-James's Gazette, 13 mai 1884.
A Curious Book (A Rebours), dans St-James's Gazette, 2 sept. 1884.
E. Zola's Piping Hot (Pot-Bouille), with a Preface by George Moore, London, Vizetelly, 1885.
E. Zola's The Rush for the Spoil (La Curée), with a Preface by George Moore, London, Vizetelly, 1886.
Lettres sur l'Irlande, dans Le Figaro, 31 juillet, 7, 14, 28 août, 4 septembre 1886.
Le Sinistre de Tonbridge (nouvelle d'une quinzaine de pages), dans La Revue Indépendante, mars 1887.
Turgenev, dans The Fortnightly Review, XLIII, 1888.
The Salon of 88, dans The Hawk, 8 mai 1888.
Two French Plays. Le Flibustier, by Richepin, *Le Baiser*, by Scribe, dans The Hawk, 5 juin 1888.
Mummer-worship, dans The Universal Review, sept.-déc. 1888.
Mr. Zola on the Side of the Angels, dans St-James's Gazette, 2 nov. 1888.
Le Rêve, dans St-James's Gazette, avril 1889.
Our Dramatists and their Literature, dans The Fortnightly Review, sept. 1889.
Some of Balzac's Minor Pieces, dans The Fortnightly Review, 1^{er} oct. 1889.
A Strange Death, dans The Hawk, 29 oct. 1889.
Bye-bye Buchanam, dans The Hawk, 19 nov. 1889.
There are many Roads to Rome, dans The Hawk, 3 déc. 1889.
Dante Gabriel Rossetti, dans The Hawk, 10 déc. 1889.
Impressions, dans The Hawk, 17 déc. 1889.
From the Naked Model, dans The Hawk, 24 déc. 1889.
Three Books (il s'agit, notamment, de *Appreciations*, de W. Pater), dans The Hawk, 31 déc. 1889.
Maupassant, dans The Illustrated London News, 16 janv. 1892.
The Fool's Hour (1st act of a comedy by John Oliver Hobbes & George Moore), dans The Yellow Book, 10 avril 1894.
The Future Phenomenon. A prose poem translated from the French of St. Mallarmé, dans The Savoy, juillet, 1896.
Since the Elizabethans, dans Cosmopolis, oct. 1896.
A Tragic Novel (L'Education sentimentale), dans Cosmopolis, juillet 1897.
Some Characteristics of English Fiction, dans North American Review, CLXX, 1900.
A Preface to The Bending of the Bough, dans The Fortnightly Review, LXVII, 1900.
Emma Bovary, dans Lippincott's Monthly Magazine, Philadelphia, mai 1902.
Walter Pater, dans Pall Mall Magazine, août 1904.
An Irish Gentleman : George Henry Moore, by Colonel Maurice George Moore, with a Preface by George Moore, London, Werner Laurie, 1913.

Shakespeare and Balzac, dans *The Century Magazine*, LXVI, 1914.
Memories of Degas, dans *The Burlington Magazine*, janv.-fév. 1918.
The Nineness in the Oneness, dans *The Century Magazine*, XCIX, 1919.
Mes Souvenirs sur Mallarmé, dans *Le Figaro*, 13 oct. 1923.

IV. Etudes et articles concernant Moore.

- ACTON (Harold). — *Memoirs of an Aesthete*, London, Methuen, 1948.
AITKEN (Francis). — *George Moore*, dans *The Bookman*, Londres, mars 1933.
ALLEN (Walter). — *The English Novel*, London, Phoenix House, 1954.
Anonyme. — *Mr. George Moore*, dans *The Times Literary Supplement*, 5 oct. 1922.
Anonyme. — *G. Moore's The Lake*, dans *The Times Literary Supplement*, 2 fév. 1933.
Anonyme. — *G. Moore's A Communication to my Friends*, dans *The Times Literary Supplement*, 29 juin 1933.
Anonyme. — *G. Moore's A Mummer's Wife*, dans *The Observer*, 26 nov. 1933.
ARCHER (William). — *The Bank-Holiday Young Man : George Moore*, dans *The Universal Review*, janv.-avril 1889.
— *Real Conversation with G. Moore*, dans *Critic*, New-York, juillet 1901.
AURIANT. — *Un disciple anglais d'Emile Zola*, dans *Mercure de France*, mai 1940.
AYNARD (Joseph). — *George Moore*, dans *Journal des Débats*, 24 janvier 1933.
— *Mémoires de ma vie morte*, dans *Journal des Débats*, 16 janv. 1923.
BAKER (E.-A.). — *The History of English Novel*, London, Witherby, 1938, 8 vol.
BALDERSTON (J.C.). — *Dusk of the Gods : A Conversation with G. Moore*, dans *Atlantic Monthly*, Boston, août 1916.
— *Freedom of the Pen : A Conversation with G. Moore*, dans *Fortnightly Review*, New-York, oct. 1917.
BALDICK (Robert). — *The Life of J.-K. Huysmans*, Oxford, Clarendon Press, 1955.
BARINE (Arvède). — *Esther Waters*, dans *Journal des Débats*, 8 mai 1907.
BEERBOHM (Sir Max). — *George Moore*, dans *The Listener*, 2 nov. 1950.
BENNETT (E.A.). — *Fame & Fiction*, Grant Richards, 1901.
BENSON (E.F.). — *George Moore*, dans *Spectator*, 27 janv. 1933.
BILLY (André). — *Le Centenaire de George Moore*, dans *le Figaro littéraire*, 31 mai 1952.
— *Le Balcon au bord de l'eau*, Paris, Fayard, 1949.
— *Les Frères Goncourt*, Paris, Flammarion, 1954.
BLANCHE (J.-E.). — *Cahiers d'un artiste*, Paris, Emile-Paul, 6 vol., 1914-17.
— *Essais & Portraits*, Paris, Dorbon-Ainé, 1912.
— *George Moore*, dans *Paris Midi*, 22 janv. 1933.
— *La Pêche aux souvenirs*, Paris, Flammarion, 1949.
— *Les quatre-vingts ans de George Moore*, dans *Les Nouvelles littéraires*, 24 fév. 1932.
— *Mes modèles : G. Moore*, dans *Nouvelles Littéraires*, 16 & 23 juin 1928.
— *Mes Modèles*, Paris, Stock, 1928.
— *More Portraits of a Lifetime*, London, J.M. Dent, 1939.

- *Portraits of a Lifetime*, London, J.M. Dent, 1937.
— *Propos de peintre*, Paris, Emile-Paul, 3 vol. 1919-28.
- BOCK (H.). — *G. Moore's The Brook Kerith*, dans *Die Neuen Sprachen*, no. 39, 1931.
- BOTT (A.). — *A Conversation with G. Moore*, dans *The World Today*, fév. 1924.
- BOYD (Ernest). — *Portraits : Real & Imaginary*, London, Jonathan Cape, 1924.
- BROWN (Malcolm). — *George Moore : A Reconsideration*, Seattle, University of Washington Press, 1955.
- BUCHANAM (Robert). — *The Modern Young Man as Critic*, dans *The Universal Review*, janv.-avril 1889.
- BURDETT (Osbert). — *George Moore*, dans *The London Mercury*, mars 1933.
- CARCO (Francis). — *Mémoires d'une autre vie*, Genève, Editions du milieu du monde, 1942.
- CAZAMIAN (Louis). — *Essais en deux langues*, Paris, Didier, 1938.
— *Symbolisme et poésie*, Neuchâtel, La Baconnière, 1947.
- CAZAMIAN (Madeleine). — *Le Roman et les idées en Angleterre*, Paris, Les Belles Lettres, 1935, 2 vol.
- CHAIKIN (Milton). — *A French Source of G. Moore's A Mere Accident*, dans *Modern Language Notes*, janv. 1956.
— *Balzac, Zola & G. Moore's A Drama in Muslin*, dans *Revue de Littérature comparée*, oct.-déc. 1955.
- CHAPONNIERE (Paul). — *George Moore*, dans *Journal de Genève*, 24 janvier 1933.
- CHESTERTON (G.K.). — *Heretics*, London, Butler & Tanner, 1928.
- CHEVALLEY (Abel). — *Le Roman anglais de notre temps*, Londres, Humphrey Milford, et Paris, N.R.F., 1921.
- CHURCH (Richard). — *The Growth of the English Novel*, London, Methuen, 1951.
- CLARK (Barrett H.). — *Collaborating with G. Moore*, dans *American Mercury*, 1925.
— *Intimate Portraits*, New-York, Dramatists Play Service, 1951.
- COLLET (Georges-Paul). — *George Moore et la France*, dans *Revue de littérature comparée*, oct.-déc. 1952.
— *J.-E. Blanche et l'Angleterre*, dans *Journal de Genève*, 27 déc. 1952.
— *Le Centenaire de G. Moore*, dans *Revue de Suisse*, juin 1952.
— *Louis Gillet et G. Moore*, dans *Etudes anglaises*, août 1953.
— *Souvenir d'Edouard Dujardin*, dans *Journal de Genève*, 9 mai 1953.
— *Un Disciple irlandais de Zola*, dans *Journal de Genève*, 18 oct. 1952.
- CONNOLLY (Cyril). — *Classical Idyll, Daphnis & Chloe, done into English by George Moore*, dans *The Sunday Times*, 13 juin 1954.
- COOPER (Douglas). — *George Moore and Modern Art*, dans *Horizon*, fév. 1945.
- CORDASCO (Francesco). — *G. Moore and Ed. Dujardin*, dans *Modern Language Notes*, avril 1947.
- CRAWFORD (G.M.). — *G. Moore. Letters of his last years*, dans *London Mercury*, déc. 1936.
- CUNARD (Nancy). — *G.M., Memories of George Moore*, London, Rupert Hart-Davis, 1956.
- DAVRAY (Henry). — *The Untilled Field*, dans *Mercure de France*, juillet 1903.
— *Impressions and Opinions*, dans *Mercure de France*, mai 1913.
— *George Moore*, dans *Mercure de France*, 15 mars 1933.

- DEGAS (Edgar). — *Lettres*, Paris, Grasset, 1945.
- DELATTRE (Floris). — *Dickens et la France*, Paris, Librairie universitaire, 1927.
- DIXON (P.J.). — *Letters from G. Moore*, dans *London Mercury*, nov. 1934.
- DORSENCE (Jean). — *Solitude du Kerith*, dans *Nouvelles Littéraires*, 22 oct. 1927.
- DOTTIN (Paul). — *Les Lettres anglaises en deuil : G. Moore*, dans *Les Lettres étrangères*, 1^{er} juin 1933.
- DUCLAUX (Marie). — *Souvenirs sur George Moore*, dans *Revue de Paris*, 1^{er} mars 1933.
- DUFF (Charles). — *Ireland and the Irish*, London-New-York, T.V. Boardman & Co, 1952.
- DUJARDIN (Edouard). — *Quand George Moore vient à Paris*, dans *Les Nouvelles littéraires*, 18 nov. 1922.
- *Une Première au Théâtre Indépendant à Londres, La Grève d'Arlingford, de G. Moore*, dans *Le Figaro*, 23 fév. 1893.
- DURET (Théodore). — *Histoire d'Edouard Manet et de son œuvre*, Paris, 1902.
- *Histoire des peintres impressionnistes*, Paris, Librairie Floury, 1939.
- EGLINTON (John). — *Monk-like Devotion to Letters*, dans *The Observer*, 22 janv. 1933.
- *A Memoir of AE*, London, MacMillan, 1937.
- *Irish Literary Portraits*, London, MacMillan, 1935.
- EMMONS (R.). — *The Life and Opinions of R.W. Sickert*, London, 1941.
- FARMER (Albert J.). — *Le Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre*, Paris, Champion, 1931.
- FEHR (Bernhard). — *Englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Potsdam, 1923.
- FERGUSON (Walter). — *The Influence of Flaubert on George Moore*, Philadelphia, 1934.
- FERT (Ludovic). — *George Moore*, dans *Le Figaro*, 22 janvier 1933.
- FORD (F.M.). — *Contrasts*, dans *Atlantic Monthly*, avril 1933.
- FORSTER (E.M.). — *Aspects of the Novel*, London, Edward Arnold, 1927.
- FOSCA (François). — *Edmond et Jules de Goncourt*, Paris, Albin Michel, 1941.
- FREEMAN (John). — *A Story-Teller's Holiday*, dans *The Bookman*, Londres, fév. 1929.
- *A Portrait of George Moore in a Study of his Work*, London, T. Werner Laurie, 1922.
- FRIERSON (W.). — *L'influence du naturalisme français sur les romanciers anglais de 1885-1900*, Paris, 1925.
- GARNIER (Marie-Reine). — *Henry James et la France*, Paris, Champion, 1927.
- GAUNT (Williams). — *The Aesthetic Adventure*, London, Jonathan Cape, 1945.
- GETTMANN (R.A.). — *G. Moore's Revisions of The Lake, The Wild Goose and Esther Waters*, dans *PMLA*, juin 1944.
- GILLET (Louis). — *Esquisses anglaises*, Paris, Firmin-Didot, 1930.
- *L'Aphrodite de George Moore*, dans *Les Nouvelles littéraires*, 3 oct. 1931.
- *Les quatre-vingts ans de George Moore*, dans *Le Figaro*, 2 mars 1932.
- *Moore l'aventureux*, dans *Revue des deux Mondes*, 15 oct. 1923.
- *Notre maître, George Moore*, dans *L'Echo de Paris*, 4 février 1933.

- *Stèle pour James Joyce*, Paris, Sagittaire, 1941.
- *Trois variations sur Claude Monet*, Paris, Plon, 1927.
- GILOMEN (Walter). — *G. Moore and his Friendship with W.B. Yeats*, dans *English Studien*, juin 1937.
- *George Moore. Jugendwerk, Naturalismus, Abkehr*. Schaffhausen, 1933.
- GOODWIN (Geraint), *Conversations with George Moore*, London, Ernest Benn, 1929.
- GOSSE (Edmund). — *Books on the Table* (Dedicated to G. Moore), London, Heinemann, 1921.
- *Critical Kit-Kats*, New-York, Dodd, 1896.
- *French Profiles*, London, Heinemann, 1905.
- *Gossip in a Library*, New-York, John W. Lovett, 1891.
- *More Books on the Table*, London, Heinemann, 1923.
- *Portraits and Sketches*, London, Heinemann, 1912.
- *Silhouettes*, London, Heinemann, 1925.
- *The Life of Algernon Charles Swinburne*, London, MacMillan, 1917.
- GOSSE (Philip). — *G. Moore*, dans *London Mercury*, mars 1933.
- GROOM (G.L.). — *George Moore à Paris*, dans *Les Nouvelles littéraires*, 21 mai 1927.
- GUILBERT (Yvette). — *Souvenirs sur George Moore*, dans *Candide*, 26 janv. 1933.
- GUYOT (Charly). — *George Moore et la France*, dans *Journal de Genève*, 17 mai 1952.
- HALEVY (Daniel). — *George Moore à Paris*, dans *La Minerve française*, 1^{er} juin 1920.
- *George Moore*, dans *Revue de Paris*, 15 oct. 1922.
- *George Moore et Degas*, dans *Candide*, 5 mai 1932.
- *Le Vieillard fou de prose*, dans *Le Figaro*, 23 janv. 1933.
- *Pays parisiens*, Paris, Grasset, 1932.
- HARRIS (Frank). — *Contemporary Portraits*, New-York, 1919.
- HARRISON (Miss). — *Portrait of G. Moore*, dans *English Review*, mai 1912.
- HERGESHEIMER (J.). — *Lyrical Mr. G. Moore*, dans *Saturday Review of Literature*, 3 janv. 1925.
- HONE (Joseph). — *Exegesis of G. Moore*, dans *Dublin Magazine*, janv.-mars 1937.
- *George Moore, The Making of a Writer*, dans *The Times Literary Supplement*, 29 fév. 1952.
- *Jacques-Emile Blanche*, dans *Envoy*, déc. 1950.
- *The Life of George Moore*, London, Victor Gollancz, 1936.
- *The Moores of Moore Hall*, London, Jonathan Cape, 1939.
- HUNEKER (James). — *Letters from G. Moore to James Huneker*, dans *The Romanic Review*, juillet-sept. 1934.
- *Overtones*, London, 1904.
- *Steeplejack*, New-York, 1921.
- *Variations*, New-York, 1922.
- HUTCHINSON (Mary). — *An Impression of G. Moore*, dans *The New Statesman and Nation*, 17 oct. 1936.
- JALOUX (Edmond). — *Confessions d'un jeune Anglais*, dans *Les Nouvelles littéraires*, 7 nov. 1925.
- *Du Côté de chez Manet*, dans *Le Temps*, 5 août 1932.
- *Figures étrangères*, 1^{re} série, Paris, Plon, 1925.
- *George Moore*, dans *L'Européen*, 27 janv. 1933.

- *Les quatre-vingts ans de George Moore*, dans *Le Temps*, 29 avril 1932.
- *Les Saisons littéraires*, II, Paris, Plon, 1950.
- *Préface à Le Lac*, de G. Moore, Paris, Stock, 1923.
- JAMES (Henry). — *Essays in London and Elsewhere*, New-York and London, 1893.
- *French Poets and Novelists*, New-York, 1878.
- *Notes on Novelists* : with some other notes, New-York, 1914.
- *Partial Portraits*, London, MacMillan, 1888.
- JAMOT (P.). — *Edouard Manet*, Paris, 1932.
- JEAN-AUBRY (Georges). — *George Moore*, dans *L'Echo de Paris*, 21 mars 1928.
- *George Moore and E. Zola*, dans *The Bookman's Journal*, vol. XI, no. 39, déc. 1924.
- *Poètes français d'Angleterre*, dans *Mercure de France*, mai-juin 1918.
- *Visite à George Moore*, dans *Le Figaro*, 24 déc. 1932.
- *Zola et George Moore*, dans *Les Nouvelles littéraires*, 17 janv. 1925.
- JOSEPHSON (Matthew). — *Zola and his Time*, London, Victor Gollancs, 1929.
- KAHN (Gustave). — *Confessions d'un jeune Anglais*, dans *La Revue indépendante*, oct.-déc. 1888.
- LAFOURCADE (George). — *Arnold Bennett*, London, Frederick Müller, 1939.
- LANZA (Clara). — *My Friendship with G. Moore, three thousand miles away*, dans *The Bookman*, juillet 1918.
- LEES (G.F.). — *George Moore in Paris*, dans *The Bookman*, Londres, sept. 1932.
- LEFÈVRE (Fréd.). — *Une heure avec George Moore*, dans *Les Nouvelles littéraires*, 14 nov. 1925.
- LE GALLIENNE (Richard). — *Prose Fancies*, I, London, John Lane, 1895.
- *Prose Fancies*, II, Lane, 1896.
- *The Romantic "90"s*, New-York, Putnam, 1925.
- LUX (Jacques). — *L'œuvre de George Moore*, dans *Revue politique et littéraire*, 4 sept. 1909.
- MACCARTHY (Desmond). — *From Realism to Rêverie*, dans *Sunday Times*, 22 janv. 1933.
- *Portraits*, London & New-York, Putnam, 1931.
- M. (A.M.). — *A Woman's Man*, dans *The Hawk*, Londres, 17 déc. 1889.
- MANSFIELD (Katherine). — *Novels & Novelists*, London, Constable, 1930.
- MARIE (Aristide). — *A la recherche de Shakespeare*, Paris, les Presses françaises, 1924.
- *La Forêt symboliste*, Paris, Firmin-Didot, 1936.
- MAUROIS (André). — *Visites à George Moore*, dans *Les Nouvelles littéraires*, 12 mai 1928.
- MAURY (Lucien). — *Esther Waters*, dans *Revue politique et littéraire*, 23 nov. 1907.
- MICHAUD (Guy). — *Message poétique du symbolisme*, 4 vol., Paris, Librairie Nizet, 1947.
- MILLETT (Fred. B.). — *Contemporary British Literature*, London, Harrap, 3rd Edition, 1945.
- MIOMANDRE (Francis de). — *Mémoires de ma vie morte*, dans *Les Nouvelles littéraires*, 11 nov. 1922.
- MITCHELL (Susan). — *George Moore*, Dublin & London, Maunsel, 1916.
- MONDOR (Henry). — *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941.

- MONOD (Sylvère). — *La Fortune de Balzac en Angleterre*, dans *Revue de littérature comparée*, avril-juin 1950.
- MORAUD (Marcel). — *Le Romantisme français en Angleterre*, Paris, Champion, 1933.
- MORGAN (Charles). — *George Moore : A Centenary Appreciation*, dans *The Listener*, 28 fév. 1952.
- *Epitaph on George Moore*, London, MacMillan, 1935.
- MORTIMER (Raymond). — *George Moore, Innocence and Indiscretions*, dans *The Sunday Times*, 23 sept. 1956.
- MOSER (Ruth). — *L'impressionnisme français. (Peinture, Littérature, Musique)*, Genève, Librairie Droz, 1952.
- MURRAY (David Christie). — *My Contemporaries in Fiction*, London, Chatto & Windus, 1897.
- NEJDEFORS-FRISK (Sonja). — *George Moore's Naturalistic Prose*, Lund, Upsala Irish Studies, 1952.
- NICOLSON (Harold). — *Eire to Ebury Street*, dans *The Observer*, 23 sept. 1956.
- *Notes on G. Moore*, dans *Spectator*, 17 avril 1942.
- *Swinburne and Baudelaire*, The Zaharoff Lecture. Oxford, Clarendon Press, 1930.
- NISS (Robert J.). — *G. Moore & P. Alexis*, dans *Romanic Review*, fév. 1947.
- OLIVERO (F.). — *George Moore*, dans *Revue germanique*, Paris, 6^e année, pp. 166-73, 1910.
- PATTEN (M.). *George Moore*, dans *New Statesman & Nation*, 28 janv. 1933.
- PEMBERTON (Sir Max). — *George Moore, Sculptor of English Prose*, dans *The Daily Mail*, 23 janv. 1933.
- PIÉRARD (Louis). — *Manet l'incompris*, Paris, Sagittaire, 1944.
- PISSARRO (Camille). — *Lettres à son fils Lucien*, Paris, Albin Michel, 1950.
- PRAZ (Mario). — *The Romantic Agony*, London, Oxford University Press, 2nd Edition, 1951.
- PUAUX (René). — *George Moore*, dans *Le Temps*, 31 janv. 1933.
- RÉGNIER (Henry de). — *Méry Laurent*, dans *Les Nouvelles littéraires*, 28 juillet 1932.
- REID (F.). — *George Moore*, dans *The Westminster Review*, New-York, juillet 1909.
- REWALD (John). — *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, Albin Michel, 1955.
- RICATTE (Robert). — *La Création romanesque chez les Goncourt*, Paris, Armand Colin, 1953.
- RIVIÈRE (Georges). — *Les Ecrivains à la Nouvelle Athènes*, dans *Les Nouvelles littéraires*, 7 mai 1927.
- *M. Degas*, Paris, Floury, 1935.
- RIVOALLAN (A.). — *Littérature irlandaise contemporaine*, Paris, Hachette, 1939.
- ROLLESTON (T.W.). — *Mr. G. Moore's Avowals*, dans *Living Age*, Boston, 25 déc. 1920.
- ROMARIN (Ivonne de). *L'Evolution du roman anglais*, dans *Revue politique et littéraire*, 3 janv. 1931.
- ROSENBLATT (Louise). — *L'idée de l'art pour l'art dans la littérature anglaise pendant la période victorienne*, Paris, Champion, 1931.
- ROSS (Margery). — *Robert Ross Friend of Friends*, London, Jonathan Cape, 1952.
- ROTHENSTEIN (John). — *The Life and Death of Conder*, London, Dent, 1938.

- ROTHENSTEIN (William). — *Men and Memories*, 2 vol., London, Faber & Faber, 1931-32.
 — *Since Fifty*, London, Faber & Faber, 1939.
- ROZ (Firmin). — *Esther Waters*, dans *Journal des Débats*, 27 déc. 1906.
 — *Le Roman anglais contemporain*, Paris, Hachette, 1912.
- SAINTSBURY (George). — *A History of the French Novel*, 2 vol., London, MacMillan, 1919.
 — *Essays on French Novelists*, London, 1891.
- SECHLER (Robert). — *George Moore, A Disciple of Walter Pater*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1931.
- SHERMAN (Stuart P.). — *On Contemporary Literature*, London, Grant Richards, 1923.
- SHORTER (C.K.). — *The Brook Kerith*, dans *The Sphere*, 8 sept. 1916.
- SITWELL (Osbert). — *Left Hand, Right Hand*, 5 vol., London, MacMillan, 1945-50.
- SQUIRE (J.C.). — *George Moore, Master of Unequalled Prose*, dans *The Daily Telegraph*, 23 janv. 1933.
- STARKIE (E.). — *Rimbaud in England*, dans *Adam International Review*, nos. 244-46, 1954.
- STEPHENS (James). — *Conversations in Ebury Street*, dans *The Observer*, 3 fév. 1924.
- STEWART (S.M.). — *J.-K. Huysmans & G. Moore*, dans *The Romanic Review*, juil.-sept. 1934.
- SWINNERTON (Frank). — *The Georgian Literary Scene*, London, Heinemann, 1935.
- SYMONS (Arthur). — *Dramatis Personae*, Indianapolis, Bobbs Merrill, 1926.
 — *Studies in two Literatures*, London, Smithers, 1894.
 — *The Symbolist Movement*, London, Heinemann, 1899.
- TAINE (H.). — *Histoire de la littérature anglaise*, 5 vol., Paris, Hachette, 1863-9.
 — *Notes sur l'Angleterre*, Paris, Hachette, 1872.
 — *Philosophie de l'art*, 3 vol., Paris, Hachette, 1865.
- TEMPLE (Ruth Z.). — *The Critic's Alchemy*, New-York, Twayne, 1953.
- TERY (Simone). — *L'île des bardes*, Paris, Flammarion, 1925.
- THOMPSON (C. Patrick). — *G. Moore at Home*, dans *John O'London's Weekly*, 6 août 1932.
- TURQUET-MILNES (G.). — *The Influence of Baudelaire in France and England*, London, Constable, 1913.
- VENTURI (L.). — *Les Archives de l'impressionnisme*, 2 vol., Paris, Durand-Ruel éd., 1939.
- WEFERLING (Herbert). — *Das religiöse Gefühl bei George Moore*, Greifswald, 1932.
- WHITALL (James). — *George Moore*, dans *The Bookman*, mars 1933.
- WILD (Friedrich). — *Die englische Literatur der Gegenwart seit 1870*. Drama und Roman, Wiesbaden, 1928.
- WOLFE (Humbert). — *A Mummer's Wife, with A Communication to my Friends*, dans *The Observer*, 26 nov. 1933.
 — *George Moore*, London, Thornton Butterworth, 1933.
- WOOLF (Virginia). — *The Death of the Moth and other Essays*, The Hogarth Press, 1947.
 — *The Common Reader*, 2 vol., London, 1932.
- YEATS (W.B.). — *Dramatis Personae*, London, MacMillan, 1936.

INDEX

- Agoult (Comtesse d'), 24.
 Alexis (Paul), 12, 15, 16, 20, 35, 81, 82, 97, 103, 162, 194.
 Anquetin (Louis), 33, 34, 35, 81, 198.
 Antigny (Blanche d'), 80.
Aphrodite à Aulis, 29, 46, 49, 206, 209.
 Aristophane, 139.
 Arnold (M.), 93.
 Austen (Jane), 138.
Ave, 36, 86-88.
Aveux, 12, 93-98, 112, 113, 189, 208, 209.
 Bach, 135.
 Balzac (Honoré de), 8, 25, 34, 37, 41, 43, 44, 61, 62, 65, 66-68, 70, 76, 83, 86, 89, 90, 93-96, 99, 100, 103-111, 123, 127, 146, 148, 161, 164, 173-187, 192, 208.
 Banville (Théodore de), 58, 59.
 Barbey d'Aurevilly, 33, 190.
 Barine (Arvède), 139.
 Barnett (Henry), 133.
 Barrès, 24, 25, 32.
 Baudelaire, 11, 30, 58, 65, 117, 119, 166, 188, 192, 212.
 Beardsley (Aubrey), 24, 212.
 Beer (Th.), 212.
 Beerbohm (Max), 27, 78.
 Benn (Ernest), éd., 139, 158, 200.
 Bennett (Arnold), 126, 145, 186, 213.
 Bibesco (Elizabeth), 51.
 Billy (André), 33-34.
 Blake (W.), 23, 107.
 Blanche (Jacques-Emile), 16, 22-33, 42, 45, 49, 56, 77, 82, 133, 188, 194, 203, 204, 208, 212.
 Boissier (Agénor), 31.
 Bonnetain, 19.
 Bossuet, 89.
 Boucher, 83.
 Bouilhet (Louis), 171.
 Bourget (Paul), 15, 32, 68.
 Boyd (E.A.), 13, 174.
 Brown (Jim), 5.
 Brown (Maddox), 122.
 Brunetière (Ferdinand), 109, 110.
 Burdett (Osbert), 212.
 Byron, 11, 167, 184.
 Cabanel (atelier), 7.
 Cabaner, 63, 103.
 Callias (Horace de), 17.
 Carco (Francis), 84.
 Casadavan (Georges), 30, 42, 203.
 Cassou (Jean), 195.
 Cazamian (Louis), 43.
 Cazamian (Madeleine), 117, 122, 186.
 Céard (Henri), 15, 81.
Célibataires, 154, 155, 156, 182, 190.
 Chamberlain (Houston Stewart), 30, 32, 198.
Champ en friche, 198.
 Champion, éd., 186.
 Charpentier, éd., 97, 119, 123, 127, 128, 136, 147, 158, 169, 171, 178.
 Chateaubriand (François-René de), 61, 89, 157.
 Child, 15.
 Chopin, 59.
 Clark (Barrett H.), 16, 21, 70, 163, 185, 186, 200, 204.
 Colefax (Lady), 50, 51.
 Colet (Louise), 159, 160.
Comment se fait un immortel (The Making of an Immortal), 46.
 Conard, éd., 67.
 Conder (Charles), 24, 26, 35.
Confessions d'un jeune Anglais, 5-7, 9, 11-14, 19-21, 28, 32, 35, 55-64, 66, 69, 71, 112, 113, 117, 118, 119, 121, 138, 139, 140, 163, 164, 166, 172, 173, 174, 175, 180, 188, 191, 194, 195, 196, 204, 206, 209, 211, 212.

- Conrad (Joseph), 44, 207, 213.
Conversations à Ebury Street, 32, 33,
36, 37, 43, 56, 98-102, 112, 113, 209,
194, 198.
Cooper (Douglas), 76, 77.
Corneille (Pierre), 89.
Corot, 46, 71, 74, 80, 83, 86, 103.
Corpechot (Lucien), 24.
Courier (Paul-Louis), 103.
Crave, 72.
Crépuscule des Esséniens, 199.
Crès, éd., 146, 161.
Cros (Charles), 17.
Cunard (Nancy), 210.
- Dante (A.), 82.
Daphnis et Chloé (Les Amours pasto-
rales de), 103, 104, 206.
Darwin (Ch. Robert), 11.
Daubigny (Ch.-Fr.), 80.
Daudet (Alph.), 15, 20, 21, 68, 96,
146.
Davray (Henry), 43, 78, 85.
Debussy (Claude), 31.
Degas (Edgar), 10, 12, 16, 22, 24, 25,
27, 37, 40, 41, 43, 62, 66, 70-73,
103, 136, 161, 207.
De la Mare (Walter), 98.
Desboutin (Marcelin), 12.
Descartes (René), 88.
Dickens (Ch.), 210.
Diderot, 175.
Dostoïevski, 104, 105, 117.
Dukas (Paul), 31.
Duclaux (Marie), 13, 16.
Dujardin (Edouard), 17, 23, 24, 30,
31-37, 40, 42, 43, 45, 55, 56, 85,
86, 87, 100, 101, 102, 174, 186, 194-
204, 210.
Dumas (A. [père]), 7.
Duranty, 12, 15, 62, 81, 103, 146.
Dürer (Albert), 41.
Duret (Théodore), 12, 13, 16, 32.
- Eglinton (J.), 21, 24, 55, 88, 127, 177,
195, 196, 197, 200, 201, 203, 206.
Eliot (George), 207.
Esther Waters, 4, 38, 39, 40, 43, 47,
64, 97, 107, 138-145, 153, 154, 167,
168, 169, 170, 196, 206, 209, 210,
213.
Euclide, 135.
- Faguet (E.), 109, 110.
Farmer (Albert), 64, 116, 117, 120,
125, 131, 135.
Fasquelle, éd., 135.
Fenard (Emmanuel), 38, 39, 139.
Fénelon, 89.
Fénéon (Félix), 32.
Ferguson (Walter), 148, 149, 152-154,
156-159.
Fielding, 139, 140, 167.
Flaubert, 10, 27, 48, 61, 63, 68, 69,
70, 89, 95, 96, 104-111, 117, 129,
145, 146, 148-160, 165, 166, 170,
172, 173, 192, 203, 208.
Fleurs de passions, 11, 12, 117.
Fosca (François), 166.
Fragonard, 64, 83, 167.
France (Anatole), 79, 109-111.
Freeman (John), 77, 98.
Frierson (Walter), 116, 117, 122, 186.
Fromentin, 10, 16, 40.
- Gaige (Crosby), éd., 195.
Galsworthy (John), 186.
Garnier (Marie-Reine), 186.
Gautier (Théophile), 7, 11, 43, 57,
58, 61, 63, 67, 86, 89, 112, 117, 118-
121, 172, 188, 189, 195, 212.
Gervex, 24.
Gide (André), 24, 25.
Gill, 88, 91, 92.
Gillet (Louis), 28, 43-50, 213.
Gissing (George), 186, 213.
Goethe, 31.
Gollancs (Victor), éd., 138.
Goncourt (Ed. et J.), 15, 20, 21, 22,
41, 61, 62, 63, 68, 70, 80, 81, 83,
89, 95, 99, 106, 107, 109, 116, 123,
145, 146, 147, 161-172, 173, 174,
188, 194.
Goodwin (Geraint), 139, 158, 160,
200.
Gosse (Edmund), 50, 51, 79, 80, 96,
98, 102, 145.
Gounod, 24.
Granville-Barker (Harley), 98.
Grasset, éd., 79, 80, 81.
Gregory (Lady), 87.
Greuze, 166.
Guérin (Marcel), 41.
- Halévy (Daniel), 10, 14, 16, 24, 38,
40-42, 45, 140, 154, 168, 211.

Halévy (Ludovic), 10, 24, 40.
Hals, 73.
Hardy (Thomas), 25, 26, 38, 139, 207, 208, 213.
Harland (Harry), 154.
Harley-Caton (Mrs.), 98.
Harris (Frank), 148, 174.
Haüsermann (H.W.), 186.
Hawkins (Lewis Weldon), 9, 10, 11, 57, 191.
Heine, 79.
Heinemann (William), 42, 76, 85, 86, 88, 90, 98, 104, 154, 159, 168, 169, 178, 190, 199.
Héloïse et Abélard, 43, 101, 112, 121, 186, 190, 206, 209.
Hennique (Léon), 81.
Hérédia (J.M.), 15.
Herrick, 210.
Hervieu (Paul), 24.
Hobbes (John Oliver), 212.
Holmès (Mlle), 15.
Hone (Joseph), 10, 14, 15, 13, 23, 71, 86, 127, 133, 138, 153, 167.
Homère, 83, 104, 111.
Howland (Mme), 16, 40.
Hugo (Victor), 43, 57, 59, 63, 89.
Huneker (J.), 80, 93, 127, 133, 148, 154, 157, 158, 167, 170, 174, 193.
Hunt (Holman), 122.
Hunter (Mary), 26, 199.
Huxley (Aldous), 186.
Huysmans (J.-K.), 12, 15, 17, 32, 33, 63, 81, 82, 83, 95, 109, 112, 116, 136, 140, 146, 161, 162, 174, 188-193.
Impressions et opinions, 8, 14, 20, 65-71, 72, 99, 100, 112, 129, 161, 163, 164.
Ingres, 70, 71, 72, 74, 119, 161.
Innes (Evelyn), 36, 40, 157, 170, 183, 184, 193, 197, 206, 213.
Jaloux (Edmond), 25, 34, 40, 58, 140, 212.
James (Henry), 24, 25, 26, 68, 108, 186, 208, 213.
Jean-Aubry (G.), 28, 40, 42-44, 45, 50, 51, 79, 80, 93, 98, 102, 116, 137, 148, 159, 207, 211.
Josephson (Matthew), 138.
Jours de printemps, 137, 138, 181, 182.

Joyce (James), 25, 47, 48, 78, 208.
Jullian (atelier), 8, 9, 174.
Juvénal, 105.

Kahn (Gustave), 32, 59, 126, 127.
Kant (E.), 11, 33.
Karr (Alphonse), 79.
Kipling (R.), 23, 39.

La Femme du cabotin, 19, 20, 43, 48, 65, 103, 104, 116, 125-134, 136, 144, 146, 151, 165, 177, 178, 206, 209, 211.

La Fontaine (Jean de), 89.
Laforgue (J.), 32, 43, 69, 101, 102, 109.

La Grève d'Arlingford, 196, 197.

Lamartine (Alphonse de), 89.

Landor (Walter-S.), 106, 112, 208.

Lane (Sir Hugh), 75.

Lanza (Clara, marquise de), 56, 65, 138, 167, 174.

Laparra (Mlle), 154, 168.

L'Apôtre, 199, 200.

Laurent (Méry), 56, 82.

Laurie (T. Werner), éd., 66, 68, 77, 137.

Lawrence (D.-H.), 78.

Leconte de Lisle, 58.

Lefèvre (Jules), 8.

Le Lac, 35, 36, 38, 43, 198, 199, 206, 211.

Lemaître (Jules), 109, 111, 208.

Lewis Seymour et quelques femmes, 122, 176.

Liljegren (S.B.), éd., 143.

Liszt, 33.

Littérature en nourrice ou morale circulante, 132, 133, 205.

Lopez (Bernard), 7, 9, 11, 14, 103.

Louÿs (Pierre), 24, 58.

MacColl (D.S.), 24, 98.

MacHale, 200.

MacMillan, éd., 126.

Maistre (Xavier de), 79.

Mâle (Emile), 49.

Mallarmé, 12, 17, 24, 31, 32-34, 36, 44, 56, 57, 59, 79, 91, 140, 202.

Manet (Ed.), 8, 12, 13-17, 22-27, 34, 37, 43, 44, 62, 71, 72, 73, 76, 78, 82, 96, 103, 171.

Marie (Aristide), 33, 34.

- Marlowe, 69.
Martin Luther, 11, 103.
Martyn (E.), 19, 49, 87.
Maunsen & Co, éd., 199.
Maupassant (Guy de), 68, 70, 81, 89, 95, 104-108, 147, 162.
Maurois (André), 93.
Maurras (Charles), 57.
Maury (Lucien), 140.
Melchior-Bonnet (Christian), 46.
Mémoires de ma vie morte, 3, 16, 17, 27, 34, 35, 39, 40, 42, 44, 50, 78-84, 159, 163, 184, 185, 209, 211.
Mendès (Catulle), 12, 15, 17, 59, 62, 103.
Meredith (G.), 140.
Mérimée, 89.
Meyer (Emily), 174.
Meyerfelt (Max), 199.
Michelet (Jules), 89.
Mike Fletcher, 167, 191, 192.
Mill (J.S.), 11.
Millais (John), 122.
Millet (J.F.), 71, 72.
Miomandre (Francis de), 79.
Monet (Claude), 24, 27, 37, 46, 71, 74, 76, 136.
Monod (Julien), 50.
Moréas, 32.
Morgan (Charles), 4, 126, 209.
Morisod (Berthe), 22, 43, 73.
Montaigne, 88.
Moore (George-Henry), 4, 5, 47.
Moore (Mrs.), 4, 5, 19.
Moreau (Gustave), 22.
Mousseline, 48, 133, 179, 185.
Muddie, 132, 133, 167.
Nejdefors-Frisk (Sonja, Mme), 143, 144.
Nelson, éd., 149.
Nerval (Gérard de), 24, 34, 89.
Nicholson (Harold), 51.
Nietzsche, 31, 33, 40.
Nutt (David), 65.
O'donoghue, 87.
Okousai, 40, 164.
Ollendorf, éd., 147.
O'Sullivan (Vincent), 127, 153, 172.
Parnell et son île, 136, 137, 205.
Pater (Walter), 55, 71, 77, 121, 190, 191, 208, 210, 212.
Peinture moderne, 64, 71-75, 76.
Pellegrin (Marie), 35, 39, 81.
Peronnik le fou, 206.
Pissarro (Camille), 12, 24, 71, 74, 76, 103.
Plon, éd., 140.
Plunkett, 92.
Poe (Edgar), 65, 189, 192.
Poèmes païens, 11, 103, 117.
Pope, 105.
Proust (Marcel), 29, 47.
Puvis de Chavannes, 71, 72.
Quilter (Harry), 21.
Rabbé (F.), éd., 136.
Rabelais, 88, 208.
Racine (Jean), 89, 106.
Ratazzi (princesse), 10.
Récamier (Mme de), 157.
Régnier (Henri de), 24, 32.
Rembrandt, 74.
Renan (Ernest), 22, 89.
Renoir (Auguste), 12, 24, 76, 103, 136.
Rewald (J.), 109.
Richards (Grant), éd., 126, 152.
Richmond, 72.
Rimbaud (Arthur), 69, 109.
Rivière (Georges), 16.
Robertson (Mary), 158.
Robinson (Mabel), 42.
Rolland (Romain), 47, 49.
Rossetti (D.G.), 23, 32, 122.
Rothenstein (W.), 24, 35, 78.
Rothschild (Alphonse de), 10, 16, 40.
Rousseau (Jean-Jacques), 41, 86, 89, 96, 104, 156, 199.
Roz (Firmin), 38, 39, 45, 139.
Rubens, 35.
Ruskin (John), 78.
Russell (George), 49, 90, 91.
Sackville West (Mrs), 51.
Sainte-Beuve, 29, 66, 89, 112.
Salut et adieu, 85-92, 163, 205, 209, 210.
Salve, 4, 88-90, 188.
Sand (George), 89.
Sands (Mlle), 26.
Savine, éd., 56, 173, 195.
Schneider (Hortense), 80.
Scholl, 97.

- Schuré, 30.
 Scott (Walter), éd., 71, 123, 133, 138, 149, 153, 154, 196, 197.
 Scott (Walter), 152.
 Scribe (Eugène), 7.
 Scribener (Charles), éd., 148, 157, 158, 193.
 Seurat (G.), 74, 75.
 Shakespeare, 31, 44, 46, 56, 93, 94, 95, 107, 206, 208.
 Shelley (P.B.), 5, 11, 57, 61, 89, 106, 118, 167, 191.
 Sheridan (R.B.), 213.
 Sherman (Stuart), 152, 154.
 Schopenhauer (A.), 31, 117, 189, 192.
 Sickert (W.R.), 24, 25, 77, 98.
 Simon (R.), éd., 176.
Simple accident, 136, 189, 190, 192.
 Sims (George), 197.
 Sisley (Alfred), 74, 76.
Sœur Thérèse, 36, 116, 170, 172, 183, 184, 193, 206.
Solitude du Kerith, 4, 22, 23, 36, 49, 71, 112, 121, 199, 200, 201, 202, 204, 206, 209.
Souvenirs des peintres impressionnistes, 75-78.
 Spinoza, 11.
 St. Paul, 36, 194, 199, 200, 201, 202.
 Steer (W.), 24, 75, 77, 98.
 Stendhal, 68, 146.
 Stephens (James), 98.
 Sterne (Laurence), 79, 213.
 Stevenson (R.L.), 213.
 Swift (J.), 105, 189, 213.
 Swinburne (A. Ch.), 32, 108, 167, 212.
 Symons (Arthur), 11, 24, 86, 91, 212, 213.
 Taine (H.), 89.
 Tauchnitz, éd., 64, 85.
Terre d'Irlande, 136.
 Thibaudet (Albert), 159.
 Tillier (Louis), 126, 186.
 Tolstoï (Léon), 96, 117.
 Tonks (H.), 24, 77, 98.
 Tourguéniev, 22, 71, 95, 97, 105, 107, 117, 208.
 Trémoille (Marquise de la), 16.
Ulick et Soracha, 47, 49, 50, 206.
Un Amant moderne, 122, 123, 124, 125, 127, 148-151, 164, 165, 174, 175, 176, 180, 191.
Un Drame en mousseline, 127, 133, 134-136, 165, 166, 179, 180, 185, 206.
Une Communication à mes amis, 128.
 Unwin (T. Fischer), éd., 157, 171, 183.
Vacances d'un conteur, 206.
Vale, 15, 36, 90-92.
 Valéry (Paul), 50, 51.
 Venturi (L.), 109.
 Verdi (G.), 135.
 Verlaine (Paul), 17, 32, 42, 51, 56, 60, 69, 82, 86, 89, 109.
 Véronèse, 120.
 Viélé-Griffin, 32.
Vies de célibataires, 104, 154, 156, 157.
 Villars (Ninon de), 17, 82, 188.
 Villiers de l'Isle-Adam, 12, 17, 32, 33, 62, 82.
 Villon (Fr.), 69.
 Vinci (Léonard de), 125.
 Virgile, 136.
 Vitzetelly, éd., 128, 129, 132, 133, 142, 165.
 Vollard (Ambroise), 25.
 Voltaire, 89, 105, 156.
 Wagner (Richard), 7, 30, 31, 36, 37, 87, 148, 158, 194, 197, 203.
 Ward et Downey, éd., 191.
 Warens (Mme de), 97.
 Wattéau, 64, 83, 135.
 Wells (H.G.), 23.
 Whistler (J.A. Mc), 8, 23, 24, 25, 71, 73, 77, 78, 212.
 Whitman (Walt), 32.
 Wilde (Oscar), 58, 117, 212, 213.
 Wordsworth, 69, 72, 90.
 Wyzéwa (Isabelle de), 31, 32.
 Wyzéwa (Théodore de), 38.
 Yeats (W.B.), 49, 87, 91.
 Zola (E.), 12, 14, 15, 19-22, 44, 59, 60, 61, 63, 67, 68, 69, 70, 81, 83, 89, 96, 103, 104, 107-111, 116, 118, 122-147, 148, 153, 161, 162, 164, 172, 173, 174, 175, 188, 191, 192, 194, 195, 205.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	IX
------------------------	----

PREMIÈRE PARTIE

Chapitre	I. — Les premières années de George Moore	3
Chapitre	II. — Moore à Paris (1873-1880)	7
Chapitre	III. — Les contacts de Moore avec la France après 1880	19
	1. Emile Zola. — 2. Jacques-Emile Blanche. —	
	3. Edouard Dujardin. — 4. Firmin Roz. —	
	5. Daniel Halévy. — 6. Georges Jean-Aubry. —	
	7. Louis Gillet. — 8. Paul Valéry.	

DEUXIÈME PARTIE

LA FRANCE DANS L'ŒUVRE DE MOORE

Chapitre	I. — <i>Confessions d'un jeune Anglais</i>	55
Chapitre	II. — <i>Impressions et opinions</i>	65
Chapitre	III. — <i>Peinture moderne</i>	71
Chapitre	IV. — <i>Souvenirs des peintres impressionnistes</i>	75
Chapitre	V. — <i>Mémoires de ma vie morte</i>	78
Chapitre	VI. — <i>Salut et adieu</i>	85
Chapitre	VII. — <i>Aveux</i>	93
Chapitre	VIII. — <i>Conversations à Ebury Street</i>	98
Chapitre	IX. — Autres livres. — Préfaces. — Articles	103
Chapitre	X. — Conclusion	111

TROISIÈME PARTIE

LES INFLUENCES FRANÇAISES

Chapitre	I. — Théophile Gautier	118
Chapitre	II. — Emile Zola	122
Chapitre	III. — Gustave Flaubert	148
Chapitre	IV. — Edmond et Jules de Goncourt	161
Chapitre	V. — Honoré de Balzac	173
Chapitre	VI. — J.-K. Huysmans	188
Chapitre	VII. — Edouard Dujardin	194
Conclusion		205
Bibliographie sommaire		215
Index		227

PRIX : 15 FRS